

# PROTÉE



théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 28 numéro 2  
automne • 2000

## le silence

### LE SILENCE

Marie AUCLAIR

Simon HAREL

Alexis NOUSS

Patrice PAVIS

Michel POIZAT

Emmanuelle RAVEL

Lucie ROY

### HORS DOSSIER

Alain RABATEL

### ICONOGRAPHIE

Michelle HÉON

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsables du présent numéro : Marie Auclair et Simon Harel.

Page couverture : Michelle Héon. Installation à la citadelle de Brouage, France. Recherche photographique (lentilles d'eau vertes), 1997-1998.

#### Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie BOURASSA, Université de Montréal  
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières  
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
Christine ROSS, Université McGill  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

#### Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec

#### Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Donald BRUCE, University of Alberta  
Robert DION, Université du Québec à Rimouski  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval  
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIN, Université du Québec à Montréal  
Joseph MELANÇON, Université Laval  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

#### ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL)

##### INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 34\$  
Autres pays : 39\$

##### INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$  
États-Unis : 44\$  
Autres pays : 49\$

#### VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)

##### INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants\*)  
États-Unis : 13,25\$  
Autres pays : 14,25\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

##### INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$  
États-Unis : 17\$  
Autres pays : 19\$

#### (VERSION INTERNET)

##### INDIVIDUELLE (version Internet)

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 8\$  
Autres pays : 8\$

##### INSTITUTIONNELLE (version Internet)

Canada : 10\$  
États-Unis : 10\$  
Autres pays : 10\$

**Mode de paiement :** chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : [protee@uqac.quebec.ca](mailto:protee@uqac.quebec.ca). PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523



## le silence

Présentation / *Marie Auclair et Simon Harel* 5

LE SILENCE SOURD / *Michel Poizat* 7

LA VOIX CHANTÉE DU SILENCE / *Simon Harel* 17

DU SILENCE DANS LES STRUCTURES :  
sur quelques écritures dramatiques contemporaines / *Patrice Pavis* 25

« DEUX BOUCHÉES DE SILENCE » :  
une lecture de Paul Celan / *Alexis Nouss* 35

UNE RÉLEXION SILENCIEUSE  
(Travaux de Michelle Héon) / *Michel Groleau* 47

LE SENS (L')ISSU(E) DU SILENCE / *Lucie Roy* 57

Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot.  
LE SILENCE DE L'ŒUVRE / *Emmanuelle Ravel* 69

*ULTIMA VERBA* ou les silences du tropisme / *Marie Auclair* 79

Hors dossier

DE L'INFLUENCE DE LA PRÉSENCE ITÉRATIVE SUR L'ACCROISSEMENT  
DE LA PROFONDEUR DE PERSPECTIVE. Un retour critique sur l'omniscience narrative  
et sur la restriction de champ du personnage / *Alain Rabatel* 93

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 105

NOTICES BIOGRAPHIQUES 106



Michelle Héon. Installation à la citadelle de Brouage, France.  
Recherche photographique (lentilles d'eau vertes), 1997-1998.

# Topographies du silence

Une présentation de Marie Auclair et de Simon Harel

« Le silence est impossible mais c'est de lui que l'écriture trouve sa nécessité »<sup>1</sup>, impossible, mais bel et bien là, écrit, inscrit pour qui sait lire dans les rets et arrêts du langage. Impossible, mais d'une importance extraordinaire en tant que nécessité, le silence l'est assurément de plus en plus pour la théorie et la critique contemporaines, du moins dans le champ du littéraire. Comme le faisait remarquer Pierre van den Heuvel :

*S'il y a en littérature un domaine qui manque d'étude sérieuse, c'est bien celui du silence qui apparaît de plus en plus comme un problème fondamental dont l'importance est reconnue par tous.*  
[...] *La recherche littéraire a négligé le silence.*<sup>2</sup>

Cela peut s'expliquer d'abord par la primauté du verbe dans l'élaboration de la pensée sémiotique, mais peut-être plus encore par la difficulté intrinsèque des rapports parole/silence et écriture/silence, rapports sinon ambigus, du moins difficiles. Parce que le silence n'est que l'envers de la parole, parce que le silence s'écrit *aussi*...

Partant de la problématique du silence comme modalité de représentation donnant fond au langage et en supportant les diverses organisations systémiques, nous souhaitons donc soulever quelques indéterminés existant au cœur de la théorisation des actes d'énonciation et de réception du silence dans divers champs.

Le silence, c'est tout entendu, constitue un fait de sens : non inscrit, mais signalé et signifiant. Partant, il se donne à écrire, à lire, à voir et à entendre comme tel. Il forme donc un signifiant à la texture et à la contexture propres, rythmant l'horizon littéraire et culturel dans sa globalité. Frontière hypothétique et mythique du système sémiotique, il est soit pureté signifiante absolue, soit surdétermination limite de signifiants. Souvent volontairement ignoré comme fait de représentation, il impose au créateur et au récepteur un questionnement sur la nature même de l'acte de représentation qui est en train de se faire devant lui.

Alors qu'il saisit le sujet, celui qui émet autant que celui qui reçoit, c'est donc à un rapport nouveau au temps et à l'espace qu'il l'expose. La question se pose alors : comment, sur le plan de l'énonciation, peut se représenter le silence, et comment, sur celui de l'interprétation, peut-on en rendre compte, en l'écrivant, toujours ? Le silence serait-il donc bien ce substrat faisant « fond » à la forme du signifiant, sa part secrète ? Imposerait-il une forme d'écriture préalable, de palimpseste où l'écriture antécédente n'exposerait sa « matérialité » signifiante que comme négativité ? Serait-il, en somme, du côté d'un

signifié insu et hypothétique? Si tel est le cas, quels en sont alors les modes de préhension? Et comment, partant, en rendre compte, dans les espaces de la création, de la critique et de la théorisation sans en trahir le principe même?

En ouverture, Michel Poizat s'est donc intéressé au rapport qu'entretiennent le silence et la voix chez et pour le sourd dit muet, ainsi que chez et pour l'entendant. Une question importante est soulevée: comment l'entendant peut-il bénéficier de la « connaissance » du silence et du corps qui est propre au sourd, de manière à y saisir la part pulsionnelle du silence et de la voix, entre autres grâce à la musique?

L'écriture autobiographique de Michel Leiris devient par la suite le lieu privilégié d'exploration de ces problématiques associées que sont silence et voix, dans l'article de Simon Harel. Le silence est-il un objet sémiotisable? L'auteur propose une lecture de l'œuvre tardive de Leiris en situant les apports du silence dans l'élaboration d'un système de représentation qui déplace ses motifs du spéculaire vers l'oralité.

Patrice Pavis, quant à lui, s'intéresse au silence non pas comme pur thème dramatique mais comme élément structurel de l'écriture du théâtre contemporain. C'est le silence sous un angle technique qui y est ici étudié, dans son rapport au temps et à l'espace. À l'aide du schéma de la coopération textuelle du lecteur d'Umberto Eco, l'auteur propose un parcours du théâtre de quelques dramaturges.

Dans son article « *Deux Bouchées de silence*: une lecture de Paul Celan », Alexis Nouss se penche sur l'œuvre du poète Paul Celan, tentant d'y saisir le rôle du silence, d'abord comme thème puis comme motif énonciatif dans ce projet scripturaire. Par le travail de l'absence, du deuil, du vide, encore une fois pulsionnel, le silence « serait la manifestation d'un indicible, la positivité de cette impossibilité » (Nouss, p. 35).

Impossibilité qui interpelle par ailleurs Lucie Roy, mais dans le champ du cinéma cette fois, à travers une réflexion sur la mémoire et le mémorable en tant que portés par un silence cinétique ou phénoménologique. C'est l'écriture filmique qui est ici convoquée, pour être pensée à partir d'autres écritures, et partant d'autres modes de lisibilité.

Emmanuelle Ravel reprend à son compte ce choc des écritures pour lire ensemble *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch et *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot. Ces deux œuvres propulsent le silence dans le champ des limites de la représentation par le biais d'un art pictural de l'abstraction et d'une écriture qui pose, pour mieux s'y confronter, la mort du sens.

Finalement, « *Ultima verba* ou les silences du tropisme » propose une lecture de la dernière œuvre de Nathalie Sarraute, *Ouvrez*. Là où des mots parlent entre eux sur une scène pensée comme théâtrale, le silence s'impose en tant qu'élément constitutif de l'« action » dramatique, puisqu'il établit une relation dialectique entre sensation tropismique et forme signifiante. Le silence forme donc ici le substrat et la fin de l'œuvre.

Le présent dossier de *Protée* a pour visée de voir si le silence fait appel à un type particulier de transmission, non objectale cette fois, transmission sémiosique dirions-nous, non pas du dit mais du dire. Il ouvrirait ainsi à un mode de perception où se donne à lire l'acte de création même, menant peut-être à la transgression de la loi du signe. Alors, peut-on lire le silence autrement que comme défaillance du système des signes? C'est là tout le défi... qui reste à relever, à force de lectures attentives!

---

1. F. Fonteneau, *L'Éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*, Paris, Seuil, 1999, coll. « L'Ordre philosophique », p. 194.

2. P. van den Heuvel, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 65.

# LE SILENCE SOURD

## LE SILENCE SOURD

MICHEL POIZAT

Le sourd<sup>1</sup> est systématiquement renvoyé au silence par le monde entendant qui l'entoure: silence qu'il est supposé subir et souffrir, silence qu'il manifeste par sa supposée mutité. En fait, tout comme la nuit de l'aveugle, le silence est une idée qui s'impose à l'entendant confronté au sourd et qui s'impose comme fantasme, car dans la réalité il en va tout autrement. Tous ceux qui sont au contact permanent des sourds peuvent en témoigner: rien n'est moins silencieux que le monde sourd. Comme le souligne cette interprète en langue des signes: «Jamais je n'ai eu l'impression que les sourds étaient dans un monde silencieux, on sait que les sourds c'est particulièrement bruyant»<sup>2</sup>.

Quant à parler de silence *pour* le sourd, même si c'est un poncif du discours misérabiliste sur cet «infortuné muré dans son silence», rien ne permet non plus de le supposer. Comme le font remarquer à plusieurs reprises les linguistes sourds américains Carol Padden et Tom Humphries<sup>3</sup>:

*Les sourds construisent leur monde à partir de ressources en mouvement, forme et son. La métaphore du silence a un pouvoir explicatif pour les entendants voulant désigner de la sorte ce qui leur paraît être le fait central de l'univers sourd. C'est cependant tout à fait grossier et inadéquat pour rendre compte des connaissances et des actes des sourds.*

Nous poursuivons la citation dans sa version originale pour lui garder tout son relief... sonore: «The lives of Deaf people are far from silent but very loudly click, buzy, swish, pop, roar, and whir!».

Reportons-nous également à ce que dit le sociologue B. Mottez concernant cette évocation répétitive du silence, à propos des sourds:

*Nous préférons le terme de visuels à celui de silencieux (si usité soit-il) pour désigner les sourds. Nous préférons celui de monde visuel à celui de monde de silence pour désigner le monde des sourds ou leur façon d'être au monde. Ceci parce que le sens du mot silence prête à malentendus tant sont différentes les expériences qu'on peut en avoir selon qu'on est sourd, malentendant, devenu sourd ou entendant [...]*

*Penser d'autre part que le sourd de naissance vit dans le silence – à la façon dont nous l'entendons si l'on peut dire – est aussi absurde que l'idée que se font beaucoup de voyants que l'aveugle de naissance vit dans le noir...<sup>4</sup>*

Certes les sourds eux-mêmes ont parfois repris à leur compte cette référence au silence. C'est ainsi qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle le supplément littéraire au journal *La Gazette des Sourds-Muets* s'intitulait *La France silencieuse*. Périodiquement se tenait à Paris un «Salon d'Artistes Silencieux». Le développement des associations sportives de sourds justifia la création du journal *Le Sportsman silencieux*<sup>5</sup>. Il n'en reste pas moins que, comme nous l'avons dit, c'est à l'entendant que le silence s'impose dans la rencontre avec le sourd. La traduction française par *Les Enfants du silence* du titre original de la pièce américaine de Mark Medoff, *The Children of a lesser god*, en est d'ailleurs un symptôme caractéristique<sup>6</sup>! Comme le signe Sarah, l'héroïne de la pièce :

- «Être sourd n'est pas le contraire d'entendre. C'est un silence rempli de bruit.
- Vraiment?, interroge Jacques, son partenaire entendant, un silence rempli de bruit?
- C'est le cri du printemps brisant le sommeil de l'hiver, répond Sarah.»

Pourquoi donc cette insistance de l'entendant à renvoyer le sourd au monde du silence<sup>7</sup>? En fait, le sens et l'usage commun du mot silence, en rattachant le mot à l'absence de son ou de bruit, font trop oublier le sens premier et profond du mot tel que l'étymologie le rappelle: le silence, fondamentalement renvoie à un «taire» ou à un «se taire», sens premier du verbe latin *silere*, racine du mot. Le silence en tant qu'absence de bruit ou de son n'en est que la prise en compte des effets secondaires. Cette racine fondamentale, la langue des signes française (LSF) la retrouve d'ailleurs puisque le signe pour «silence» est tiré du geste familier que l'on fait pour demander à quelqu'un de se taire: l'index posé verticalement en travers des lèvres fermées.

C'est donc en tant qu'il est considéré comme «hors parole», hors parole selon la modalité sonore des entendants, que le sourd se trouve caractérisé par le silence<sup>8</sup>. Et pourtant le sourd parle non pas seulement quand, sous l'apprentissage, pour ne pas dire le dressage, oraliste, il s'exprime oralement selon

une voix acoustique, proche de celle de l'entendant, non, il parle aussi lorsque, s'exprimant en langue des signes, il énonce – en silence<sup>9</sup> – les signifiants gestuels de sa langue. Il pourra du coup signifier le silence d'un signifiant gestuel et il pourra même observer une minute de silence à sa manière, buste fixe, mains immobiles, doigts écartés, immobilisant de la sorte tous les points de l'articulation signifiante gestuelle.

Dans le support corporel de son énonciation gestuelle, le sourd nous présente ainsi la voix qui lui est propre et nous invite à redéfinir ce qu'il en est fondamentalement de la voix: non plus «l'ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales»<sup>10</sup>, mais la part de corps qu'il faut mettre en jeu pour produire un énoncé signifiant, quelle qu'en soit la modalité sensorielle.

Le sourd est donc au cœur d'une configuration qui articule signifiant, voix, corps et silence. Il nous introduit directement à une réflexion articulant notamment voix et silence qui dépasse totalement la spécificité de la situation du sourd pour s'appliquer en fait à la voix comme telle, aussi bien celle de l'entendant parlant que celle du sourd signant.

## VOIX ET SILENCE

Que la voix fondamentalement soit silence, voilà un énoncé qui mérite quelques éclaircissements tant il semble paradoxal et contraire à l'expérience du sens commun. Il résulte pourtant, phénoménologiquement, logiquement et psychologiquement, des liens qui nouent voix, corps et signifiant.

## LA TRANSPARENCE DE LA VOIX

La parole fait taire la voix, la réduit au silence. Support de l'énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de disparaître littéralement derrière le sens du discours qu'elle énonce. Cette observation peut paraître énigmatique, elle est pourtant d'expérience quotidienne. Quand, par exemple, quelqu'un prend la parole, notre attention est souvent au début captée par les caractéristiques de sa voix, son accent... mais très vite cela disparaît sitôt qu'on fait attention au sens de ce qui est dit, à tel



point que pour ceux qui, par exemple, sont bilingues, il leur arrive fréquemment d'être incapables de se souvenir en quelle langue telle ou telle chose leur a été dite, alors même que les caractéristiques acoustiques des deux langues sont radicalement différentes et ne peuvent être confondues. Le même phénomène se produit lorsque le support de l'énonciation n'est pas sonore mais gestuel, comme dans une conversation entre sourds en langue des signes. C'est ainsi qu'il arrive fréquemment aux interprètes (français oral/langue des signes) d'être incapables de dire si tel ou tel échange avec un sourd bilingue (oral/langue des signes) a été tenu dans la langue orale ou en langue des signes<sup>11</sup>.

À l'inverse, si quelque phénomène vient affecter l'énoncé signifiant, du fait par exemple de l'introduction d'une temporalité de l'énonciation étrangère à celle de l'énonciation naturelle, ou bien en perturbant l'articulation par une hauteur mélodique incompatible avec la prononciation de certains phonèmes, alors la voix cesse d'être transparente sous le sens et se réintroduit comme telle. Le chant, la musique, ce que je nomme ici d'un mot, le lyrisme, ne sont jamais que de tels «parasitages» de l'énonciation langagière, ayant pour effet d'opacifier, si l'on peut dire, la voix afin de la rendre perceptible, le plus souvent dans un but esthétique, pour jouir de la voix. C'est en cela qu'ils constituent une «voie royale» pour tenter d'appréhender ce qu'il en est véritablement de la voix. Là encore, le même effet surgit dans la situation de l'énonciation langagière gestuelle. Grâce à une amplitude et à un enchaînement particuliers des signifiants gestuels, le sourd «signant» arrive à produire une sorte de chant gestuel, de chorégraphie, mettant en avant la corporéité du support de son discours, au point de le rendre parfois inintelligible. Aux distinctions saussuriennes signifiant-signifié-référent, il convient donc d'ajouter en amont, et à un autre niveau, la distinction voix-signifiant.

Il n'y a, en fait, rien de nouveau dans cette observation travaillée depuis bien longtemps par la phénoménologie du langage. C'est ce que Derrida

formule à sa manière dans son petit ouvrage *La Voix et le phénomène* :

[...] Le «corps» phénoménologique du signifiant, écrit-il, semble s'effacer dans le moment même où il est produit. [...] Il se réduit phénoménologiquement lui-même, transforme en pure diaphanéité l'opacité mondaine de son corps. Cet effacement du corps sensible et de son extériorité est pour la conscience la forme même de la présence immédiate du signifié.<sup>12</sup>

C'est ce que saint Augustin formulait lui aussi, il y a plus de 1 500 ans, à sa manière, dans son sermon 288 sur la naissance de saint Jean-Baptiste, dans lequel il développe l'extraordinaire métaphore selon laquelle la voix est au Verbe, comme Jean-Baptiste, la voix, est au Christ, le Verbe, s'effaçant derrière lui après l'avoir annoncé<sup>13</sup>.

Cette analyse n'est pas sans rapport avec l'élaboration imaginaire occidentale qui affecte à l'ange l'attribut du silence. En effet, selon les termes de J.-C. Milner dans son livre *L'Amour de la langue*, «l'Ange est ce qui image le sujet lorsqu'il est réduit à sa seule dimension d'énonciation»<sup>14</sup>, autrement dit à celle de voix, en tant que la voix est support d'une énonciation se distinguant de son contenu. Ce n'est dès lors pas un hasard si la langue des signes a pu être définie comme «la langue des anges». Voici en effet ce que disait l'abbé Fauchet de la langue des signes lors de l'éloge funèbre de l'abbé de l'Épée qu'il prononça en 1790 à la demande de la Commune de Paris :

*La précision est incroyable, la rapidité paraît surnaturelle. Nous tâtonnons avec nos paroles, ils volent avec leurs signes. Nos esprits rampent et se traînent dans de longues articulations; les leurs ont des ailes et planent sans ralentissement dans l'immensité de la pensée [...]. Et c'est, en effet, Messieurs, le langage des anges que parlent les disciples de M. de l'Épée.*<sup>15</sup>

Soixante ans plus tard, en 1852, l'écrivain et pédagogue sourd Ferdinand Berthier reprend cette image :

*Quand on en a été témoin (d'un échange en langue des signes), on est forcé de convenir qu'il n'y a que ce langage dans lequel les âmes puissent se réfléchir, s'unir étroitement et se parler comme les anges sans doute se parlent dans le ciel.*<sup>16</sup>

Formulation imagée s'il en est de cette transparence silencieuse de la voix pensée comme immédiateté d'une communication universelle échappant à la pesanteur, à la temporalité et à la corporéité de l'énonciation signifiante, autrement dit: fantasme d'une communication hors langage.

Si ces formulations présentent une idéalisation du silence sourd rapporté au divin ou tout au moins à l'angélique, il ne faut pas oublier que bien plus massivement la gestualité silencieuse du sourd fut rapportée au contraire plutôt à une certaine diabolisation. Celle-ci visait également – c'est en tout cas notre hypothèse – la voix gestuelle sourde en tant que la voix constitue la dimension pulsionnelle d'une énonciation langagière et qu'à ce titre elle se trouve soumise à la régulation que toute société organise à l'égard de toute dynamique pulsionnelle. Or la voix, en tant qu'objet pulsionnel, va là encore nous amener du côté du silence, silence d'une autre nature que celle que nous venons de décrire, un silence pensé cette fois comme asymptote, limite ou même vérité de la voix, telle que la pense l'élaboration lacanienne de la voix définissant celle-ci comme modalité de l'objet *a*.

Lorsqu'il entreprend de prolonger et d'approfondir la théorie freudienne de la notion de pulsion, Lacan est amené à repérer deux objets pulsionnels nouveaux: le regard et la voix. Et plus structurellement, ce qu'il appelle son «démontage de la pulsion» le conduit à souligner la caractéristique principale des objets pulsionnels: tirer leur efficacité de ce qu'ils manquent, de leur propriété de vide, de leur nature «a-substantielle» si l'on peut dire. L'objet n'est opératoire qu'en tant qu'il manque, et qu'il manque structurellement et non pas conjoncturellement. À partir donc du moment où la voix est envisagée comme un objet d'une telle nature, c'est en tant que «vide» de la voix, qu'elle se présente au sujet de la façon la plus opératoire, autrement dit comme silence. Tout comme le regard vide de l'aveugle propose la forme la plus aboutie de l'objet regard, le silence constitue la modalité la plus authentique de présentification de l'objet voix. De par son mutisme

ou son énonciation silencieuse, le sourd se trouve ainsi en position d'incarner littéralement la voix dans sa dimension pulsionnelle. Ce qui permet, entre autres raisons, de mieux comprendre pourquoi il fut à ce point soumis à la pression sociale éducative fondée pour une large part sur un imaginaire le plaçant du côté du sauvage, de l'obscène ou du déchaînement pulsionnel<sup>17</sup>.

Et cela d'autant plus que pour l'entendant confronté au sourd qui ne lui répond pas du fait de sa surdité, se mobilise alors toute la problématique mettant en jeu le silence de l'Autre, ce qu'on pourrait appeler: l'Autre-silence.

#### L'AUTRE-SILENCE

C'est toute la dialectique de la parole, telle que l'explique la psychanalyse dans sa formulation lacanienne qui se trouve ici mise en jeu. Selon les termes mêmes de J. Lacan: «Toute parole appelle réponse. Nous montrerons qu'il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, *pourvu qu'elle ait un auditeur*»<sup>18</sup>.

Or toute parole suppose en fait un Autre présent à qui l'on s'adresse. Nous disons bien un Autre avec un grand A, qui s'incarne certes dans le «petit autre», l'individu présent à qui l'on s'adresse mais qui ne s'y réduit pas. Le fait qu'on puisse dans certains cas parler tout seul n'infirme en rien la précédente assertion, au contraire: cette situation montre bien qu'il s'agit dans l'acte de parole d'une présence essentielle, non conjoncturelle, indépendante par conséquent de la personne incarnée ou non à qui l'on s'adresse. Cette Altérité foncière, c'est ce que Lacan appelle le «Trésor du signifiant», «lieu du langage». Que le langage émane de l'Autre est en effet une vérité attestée par toute la clinique de «l'appropriation» du langage par le petit d'homme. Or ce grand Autre est absolument supposé *entendre* et *répondre*. Même dans le cas où l'on se met à parler tout seul ou pour soi-même, il s'agit bien en fait soit de prendre le ciel à témoin, soit de se prendre soi-même à témoin. Cela présuppose dans tous les cas, d'abord une Altérité foncière, ensuite la capacité prêtée à l'Autre d'entendre et de répondre, ne

serait-ce que par le silence. Ce dernier devient alors une modalité de réponse n'invalidant en rien le présumé inconscient selon lequel l'Autre a entendu. Or, que se passe-t-il dans la situation de l'adresse à un sourd (ou de l'adresse du sourd à l'autre, c'est la même chose car le propre de la situation de parole est de se renverser: on ne parle qu'à celui qui peut parler, ou plus exactement qu'à celui qui peut répondre d'une façon ou d'une autre<sup>19</sup>, même si le code social ne lui autorise pas la prise de parole. Ce n'est alors qu'un mutisme conjoncturel, non structurel)? Et lorsque l'autre répond, il attend lui aussi une réponse (réversibilité de la situation) même si cette réponse peut être le silence ou un acte non verbalisé.

Dans le rapport de parole sourd/non-sourd, deux situations peuvent donc se produire. La première est celle du sourd oralisé, parlant donc, qui s'adresse au non-sourd. Ce dernier se croit dès lors dans un type de rapport de parole «classique», présumant que l'Autre entend et parle. S'il se révèle, dans les difficultés du dialogue et les limites de la lecture labiale du sourd, que brusquement ce dernier cesse d'incarner pour l'entendant cet Autre auquel s'adresse le non-sourd, la parole de celui-ci ne peut alors que défaillir. Une «inquiétante étrangeté» l'envahit, produisant alors ces troubles et affects bien connus de tous ceux qui se sont trouvés un jour dans cette situation: la surdité de l'autre suscite la sidération et la mutité de l'interlocuteur non sourd du fait de l'impossibilité pour celui-ci de soutenir le présumé inconscient de l'Autre «entendant». Le trouble ne peut alors se dissiper que si la révélation de la surdité est signifiée d'une façon ou d'une autre. Le grand Autre supposé entendre peut alors être restauré dans sa présence «évidente» au simple prix d'une transposition dans le registre du visuel. Il se trouve alors incarné par un «petit autre» sourd, certes, mais «voyant-entendant», par ses yeux, les «gestes-paroles» qui lui sont adressés. Il est important en effet de noter ici qu'au sens strict et étymologique, «entendre» n'implique pas que l'on soit dans le registre de l'ouïe. «Entendre» vient en effet du verbe latin *intendere* qui

signifie «tendre vers», d'où «porter son attention vers». Selon Bloch et von Wartburg<sup>20</sup>, ce n'est qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle qu'il tend à se substituer à «ouïr». Le sens étymologique décrit donc très exactement la position occupée par cet Autre, «présent et entendant», dans la structure du rapport de parole. En ce sens le sourd peut donc incarner l'Autre «entendant» aussi bien qu'un non-sourd.

Dans un deuxième type de situation, mettant en scène la rencontre entre un sourd non parlant mais s'adressant d'emblée à l'entendant en langue des signes – deuxième situation dite «gestualiste» –, les choses se passent très différemment: le «petit autre», sourd, du fait de son abord silencieux et gesticulant, s'avère défailant à incarner d'entrée de jeu, dans l'établissement du rapport de parole, ce grand Autre supposé entendre et répondre («Que me veut donc cet énergumène – étymologiquement, énergumène signifie “sous influence” – sous-entendu: démoniaque»). Les réactions de fuite et d'évitement – d'esquive – sont massives dans cette situation. Sauf pour ceux pour lesquels cette modalité de l'abord signifie aussitôt la surdité. Dans ce cas, l'interlocuteur peut opérer immédiatement la restauration du rapport de parole «canonique» par la transposition dans le registre du visuel de la structure de ce rapport. C'est donc le rétablissement du statut de cet Autre présent et «entendant», même si c'est selon la modalité visuelle, qui permet à la parole de circuler à nouveau, y compris dans sa modalité sonore pour l'entendant. La structure du rapport de parole s'établit d'emblée et se remanie très vite dans le registre du visuel. Le trouble entraîné par l'inquiétude devant cet Autre étrange en est sinon évité, du moins rapidement dissipé.

Le trouble qui découle de ces dysfonctionnements du rapport de parole n'est pas, soulignons-le, spécifique du rapport de surdité. Il peut surgir dans la relation, par exemple, avec un étranger tout à fait entendant mais ne comprenant pas et ne pas parlant pas notre langue, ou même avec tout entendant. Mais le sourd se trouve quand même tout à fait prédisposé, de par sa surdité, à le susciter. Fondamentalement, ce qui en effet est en jeu ici, c'est le malaise entraîné par

la non-réponse, par le silence de l'Autre. Mais il faut bien distinguer ici plusieurs silences, de statut et d'effets très différents.

Il y a d'abord le silence de l'absence de réponse, lié à l'*incapacité* pour l'Autre de répondre. Nous avons vu que lorsque l'on s'adresse à l'Autre, ce dernier est absolument supposé répondre. Son silence, dans ce cas, est la marque de sa défaillance, de son incomplétude. Il avoue son manque de garantie de l'ordre symbolique, il se révèle « barré », castré dans le jargon psychanalytique.

Il y a ensuite un deuxième silence, toujours pour ce qui concerne le rapport de parole. C'est le silence déterminé par le *refus* de répondre. Quand je m'adresse à l'Autre, c'est que je lui veux quelque chose : je me révèle désirant. Si l'Autre refuse de me répondre, c'est qu'il ne me reconnaît pas, c'est donc que je ne vauds rien : je suis renvoyé à ma propre incomplétude, à ma propre castration. Le malaise m'envahit alors du fait de ce rappel. Ceci explique bien, par exemple, pourquoi le fait pour l'Autre de ne pas répondre à une question ou à une parole qu'on lui adresse (parce qu'il ne l'a pas entendue ou même simplement parce que, cherchant la réponse, il tarde à répondre) a toujours pour effet de susciter un sentiment pouvant se traduire, pour certains sujets particulièrement concernés, par des réactions d'une violence tout à fait disproportionnée, comme si – soudain – leur existence même était en jeu. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que le code des bonnes manières exige qu'on accuse réception d'un message même si l'on n'est pas en mesure d'y répondre. Regardons également ce qui se passe dans le cas du répondeur téléphonique. Ce dernier a, en fait, pour fonction de disjoindre dans le temps l'envoi de l'adresse à l'autre et sa réception : qui, alors, n'a pas éprouvé un certain agacement (pour le moins !) lorsque, après qu'on lui ait laissé un message appelant réponse sur son répondeur, l'Autre correspondant ne se manifeste pas, et semble donc s'y montrer sourd ? Ce n'est par un hasard si le Moyen Âge a défini le péché de *taciturnitas*. Il rapproche celui-ci du péché d'orgueil que l'on commet lorsqu'on se montre hautain devant la parole de l'autre, cette dernière devant s'entendre

comme l'expression d'une demande ou d'une souffrance. Avec ses mots, le Moyen Âge a parfaitement compris l'enjeu de désir qui sous-tend le rapport de parole : quand je m'adresse à l'Autre, je m'avoue désirant. Si l'Autre refuse de répondre, c'est qu'il refuse de s'inscrire dans la dialectique du désir, qu'il se pose, ou prétend se poser, comme non désirant, position d'absolu réservée à la toute-puissance divine et dans laquelle aucun être humain parlant ne saurait se placer : « Le péché de *taciturnitas* est un péché important car il renvoie au choix primordial et fondamental entre la parole et le silence »<sup>21</sup>.

Ce que le Moyen Âge définit ainsi comme péché, c'est la non-reconnaissance de l'Autre en tant que sujet parlant, s'avouant donc de ce fait désirant.

L'expérience du silence, qu'elle soit du premier ou du deuxième type, la brusque confrontation à un Autre que l'on ne peut plus soudain supposer entendre ou répondre, ou que l'on peut même supposer absent, est productrice d'affects ravageurs pour le Sujet puisque, comme nous l'avons vu, c'est de l'Autre, lieu du langage, que nous tirons notre statut de sujet parlant, de « parlêtre ». C'est sans doute là l'une des données de la psychose. L'enfant autiste ne peut-il pas ainsi, d'un certain point de vue, être envisagé comme un enfant, certes entendant au sens propre, mais qui fait la sourde oreille et fait de l'Autre aussi bien un être sourd. James Joyce, dont la structure psychotique fut évoquée par Lacan dans son séminaire « Le Sinthomme », disait qu'il n'était superstitieux que d'une chose : des sourds-muets<sup>22</sup>. On comprend pourquoi quand on sait à quel point était fragile – et fondamental – chez lui cet ancrage au langage auquel l'écriture, dans la modalité déchaînée qu'on lui connaît, le raccrochait<sup>23</sup>.

L'auteur dramatique allemand Georg Büchner, dans une remarquable intuition de cette problématique, trouve également ces mots extraordinaires qu'il met dans la bouche du poète Lenz dont il raconte le naufrage dans la folie : « Mais [dit Lenz à son ami le pasteur Oberlin], vous n'entendez donc pas cette voix atroce qui hurle tout autour de l'horizon et qu'on appelle d'habitude le silence ? »<sup>24</sup>.



D'une façon générale d'ailleurs, la thématique développée par Büchner dans ce texte admirable est singulièrement pertinente à notre propos sur la voix-objet et sur le silence de l'Autre, silence de Dieu en l'occurrence, dont Lenz fit un jour l'expérience traumatisante: invoquant Dieu pour sauver la vie d'un enfant qui lui était chère, le silence et l'absence de réponse qui lui furent signifiés par la mort de l'enfant devaient le projeter dans un univers désormais marqué par la sourde et omniprésente menace d'un silence et d'un vide absolu auquel il n'échappa qu'en s'y engouffrant: Lenz se jeta par la fenêtre, dans le vide, dans un ultime effort pour briser ce silence: il s'écrasa dans la cour «avec un bruit si fort qu'il parut impossible à Oberlin que la chute d'un homme en fût la cause»<sup>25</sup>.

Il faut d'ailleurs ici se demander si, au-delà de sa préoccupation pédagogique, le jansénisme ne prédisposait (prédestinait!) pas, fondamentalement, l'un des siens – ce fut l'abbé de l'Épée – à se pencher sur la question des sourds-muets, précisément en raison de cette problématique du silence, de la non-réponse de l'Autre. N'est-ce pas, en effet, un Dieu au désir énigmatique et absolu que nous présente la doctrine de la prédestination de Jansénius? Un Dieu sourd-muet, en quelque sorte, réservant le salut aux seules créatures qu'il a choisies et restant sourd et muet, silencieux, envers les autres, quels que soient leurs mérites ou l'ardeur de leurs invocations à son adresse?

C'est ainsi une problématique articulant deux sortes de silence qui se trouve mobilisée par le sourd dans le rapport qu'il entretient avec l'entendant, l'une et l'autre source de malaise, voire d'angoisse, pour l'entendant confronté au sourd: le silence de l'Autre et son absence de garantie de l'ordre symbolique et le silence comme présence pulsionnelle du corps dans une énonciation langagière, c'est-à-dire comme présentification de la voix comme objet pulsionnel.

#### MUSIQUE ET SILENCE

Or – et c'est la dernière remarque que nous voudrions faire pour conclure, ce point d'articulation

entre deux registres du silence se retrouve au cœur même des enjeux fondamentaux de la musique, notamment dans sa modalité sacrée – ce n'est pas le moindre des paradoxes qu'une réflexion sur le silence conduite à partir du silence sourd nous amène à aborder les rapports déjà bien repérés entre la musique et le silence. Et pourtant, n'est-ce pas ce que nous signifie Carson McCullers quand elle appelle le héros sourd-muet de son roman *The Heart is a Lonely Hunter*, Mr Singer. Remarquons au passage, et ceci prend tout son sens ici, que le destin même de Carson McCullers fut déterminé par un certain rapport à la voix. Carson aurait dû en réalité s'appeler Caruso. Sa mère fut, en effet, tellement subjuguée par la voix de Caruso, entendue alors qu'elle était enceinte, qu'elle décida d'appeler son enfant Caruso. La naissance d'une fille l'amena à adapter Caruso en Carson, prénom qui laisse subsister quand même quelque étrangeté pour une fille aux USA. La petite Carson présenta d'ailleurs des dispositions marquées pour la musique et le piano au point d'envisager d'entrer à la Julliard School. Vacillant entre la machine à écrire et le piano, entre le verbe et la voix, elle opta finalement pour le verbe qui devait la rendre célèbre à vingt-trois ans grâce, précisément, à *The Heart is a Lonely Hunter*.

Le silence en musique renvoie lui aussi à deux registres différents, l'un qui ressortit à celui du signifiant, et l'autre qui engage plus fondamentalement la question du rapport à une altérité foncière du langage. Le silence est en effet un signifiant musical qui s'écrit sur la partition et se décline sous diverses modalités (soupir, demi-pause, pause). Il participe à ce titre de la scansion de la ligne musicale, tirant la musique du côté du langage en l'identifiant à ce qui, fondamentalement, caractérise tout système de signifiants: la discontinuité introduite dans un continuum sonore pour les signifiants du langage sonore habituel, dans un continuum spatial à deux dimensions pour l'écriture, dans un continuum spatio-gestuel, pourrait-on dire, pour les signifiants gestuels de la langue des signes des sourds, continuum électromagnétique pour le bit informatique...

Mais à l'inverse, toute réintroduction d'une continuité dans ces découpages signifiants a pour

effet d'abolir ou de dissoudre le signifiant. Or que fait la musique, notamment dans l'art lyrique, sinon réintroduire de la continuité sous diverses modalités dans le discontinu du langage? D'où d'ailleurs l'aporie fondamentale de l'opéra: *prima la musica o prima le parole*? C'est ce qui produit ce phénomène tout à fait particulier de faire entendre dans l'art lyrique français le *e* muet, qui est au sens strict inouï. C'est ce qui permet à Vladimir Jankélévitch de décrire la musique en elle-même comme «une manière de silence»<sup>26</sup>. Ce silence-là, dont est porteuse la musique, en contestant, en subvertissant l'ordre de la parole, permet à l'être humain, selon les termes de Jankélévitch, «d'alléger la pesanteur du *logos*, de desserrer l'hégémonie accablante de la parole», empêchant de la sorte que «l'humain ne s'identifie au parlé»<sup>27</sup>. La musique nous renvoie ainsi à un Autre du langage, silencieux, à la fois apaisant et angoissant. Et la caractérisation sonore la plus parfaite de ce silence même de la musique, c'est en toute logique le son le plus continu possible qui tente de la matérialiser comme nous le donne à entendre le final du *Moïse et Aaron*, l'opéra resté inachevé de Schönberg<sup>28</sup>. Nombre d'aspects de la problématique que nous avons ici esquissée sont en effet littéralement mis en scène dans le chef-d'œuvre de Schönberg. Moïse, certes n'est pas sourd-muet. De

nos jours, il n'aurait cependant pas échappé aux soins d'un orthophoniste!:

«Meine Zunge ist un gelenk  
ich kann denken  
aber nicht reden»<sup>29</sup>

C'est par ces mots qu'il se présente en effet au début de l'œuvre.

«O Wort, du Wort, das mir fehlt!»<sup>30</sup>: c'est par cette exclamation angoissée, adressée à Dieu, qu'il termine l'œuvre. Un *fa dièse* tenu très longtemps en point d'orgue *diminuendo* vient alors prolonger ses paroles.

Parfaite illustration du continuum sonore s'introduisant dans l'empire du mot, cette longue note jouée aux cordes en point d'orgue est peut-être la musicalisation la plus parfaite qui soit de ce silence qui impose sa présence absolue lorsque toute parole défaille. Il est, d'une certaine façon, le pendant du silence originel qui préside à *L'Or du Rhin* de Richard Wagner. Il dit la vérité que Moïse vient de découvrir sans le savoir: ce manque, ce vide, creusé au cœur même du langage et que les hommes ont tenté de combler par la figure entre autres du Dieu-Verbe, ce vide est silence: Dieu est silence. Plus rien dès lors ne peut être dit, l'œuvre de Schönberg ne peut qu'en rester là, dans l'inachèvement qui caractérise son aboutissement.

## NOTES

1. Précisons que le terme de sourd utilisé dans cet article désigne toujours le sourd de naissance, celui qu'on appelait autrefois le « sourd-muet », ou à la rigueur le devenu sourd suffisamment précocement pour que l'acquisition du langage ne puisse s'effectuer dans des conditions « normales » (sourd dit « prélingual »).
2. Entretien avec l'auteur. Cf. M. Poizat, *La Voix sourde*, Paris, Métailié, 1996, p. 62.
3. C. Padden et T. Humphries, *Deaf in America. Voices from a Culture*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard University Press, 1988, p. 109, (c'est nous qui traduisons), cf. aussi p. 93 et 104.
4. B. Mottez, *La Surdité dans la vie de tous les jours*, Paris, Diffusion P.U.F., publication du Centre Technique National d'Etudes et de Recherche sur les Handicaps et les Inadaptations, 1981, p. 50.
5. Cf. D. S guillon, *Une Histoire «   corps et à cri »*, catalogue de l'exposition, Institut National des Jeunes Sourds de Paris, 1994, p. 69sqq.
6. *Children of Silence* est en fait le titre d'un livre de J.A. Seiss, *Children of Silence : or a Story of the Deaf*, Philadelphia, Porter and Coates, 1887. Il n'est en outre pas sans intérêt, comme nous le verrons plus loin, que Dieu, même s'il n'est ici qu'un « lesser god », un « sous-dieu » pourrait-on dire, se trouve remplacé (traduit ?) par l'idée du silence.
7. Un journal ne présente-t-il pas l'actrice sourde Emmanuelle Laborit comme la « porte-parole du monde du silence » !
8. Fant sme qui fonde sans doute également le soi-disant rapport du sourd à l'animalité, constamment présent lui aussi dans le discours entendant sur le sourd. Cf. M. Poizat, *La Voix sourde*, p. 48sqq.
9. Silence relatif d'ailleurs, car il accompagne souvent son énonciation en LSF d'émissions expressives vocales inarticul es, tout comme, de façon symétrique, l'entendant qui parle accompagne son énonciation de gestes expressifs mais « inarticulés », pourrait-on dire, car ne constituant pas un système de signifiants au sens strict.
10. Définition du « Petit Robert »
11. M. Poizat, *La Voix sourde*, déjà citée.
12. J. Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, P.U.F., 1967, p. 86.
13. Saint Augustin dans *Les plus beaux sermons de saint Augustin*, Paris, études augustiniennes, tome III, 1986, p. 206-215.
14. J.C. Milner, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, p. 8.
15. Fauchet (M. l'abbé), *Oraison funèbre de Charles-Michel de l'épée*, Paris, J.R. Lottin, 1790, p. 32,34.
16. F. Berthier, *Sur l'opinion de feu le Dr Itard relative aux facultés intellectuelles et aux qualités morales des Sourds-Muets. Réfutation présentée aux académies des Sciences morales et politiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852, p. 62.
17. Le lecteur intéressé pourra se reporter à nos développements de cette question dans *La Voix sourde*, déjà citée.
18. J. Lacan, * crits*, Paris, Seuil, 1966, p. 247 ; c'est nous qui soulignons.
19. C'est ce qui fait qu'on peut parler par exemple à son ordinateur – généralement pour l'insulter ! (parce qu'il peut inscrire comme réponse sur l'écran un message – ou une absence de message), mais pas à la feuille de papier sur laquelle on écrit.
20. Bloch et von Wartburg, *Dictionnaire  tymologique*, Paris, P.U.F.
21. C. Casagrande et S. Vecchio, *Les P ch s de la langue*, trad. de *I Peccati della lingua* par P. Baillet, Paris, Le Cerf, 1991, p. 313.
22. L.A. Walker, *A Loss for Words*, New York, Harper and Row, 1986, p. 36.
23. Lacan repère en effet la structure psychotique de James Joyce qu'il analyse dans son séminaire « Le Sinthomme ».
24. G. Büchner, *Lenz* (1879), trad. de l'allemand par B. Kreis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 57.
25. *Ibid.*
26. V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 172.
27. *Ibid.*, p. 173.
28. Bien que toute la matière du troisième acte f t prête et qu'il manifest t à plusieurs reprises son désir de le terminer, Schönberg n'entreprit jamais la composition du troisième acte.
29. « Ma langue n'est pas déliée,  
Je peux penser  
mais non parler (discourir) ».
30. « O Parole, Parole, toi qui me manques ».





# LA VOIX CHANTÉE DU SILENCE

## LA VOIX CHANTÉE

SIMON HAREL

*Vouloir déterminer de quelle manière, l'inerte s'animant et les mots prenant apparemment leur libre essor, on passe, lorsqu'on écrit, du parler au chanter, quand ce n'est de la nullité du silence à quelque chose qui d'emblée se révèle sensible comme un chant, est – je gage – aussi follement naïf que le désir que, complices, nous eûmes jadis l'un de mes deux frères et moi de saisir l'instant précis où, couchés le soir dans nos lits, nous passions de la veille au sommeil, chute dans le noir dont au réveil on sait qu'elle a eu lieu mais sans pouvoir connaître, tant la conscience était embuée, la façon dont le pas a été franchi.<sup>1</sup>*

Que nous apprend cette citation de Leiris à partir de laquelle je désire introduire une réflexion sur l'ambivalence du témoignage autobiographique à propos du silence? La formulation peut sembler polémique: il n'y a pas de sémiotique du silence si l'on entend ainsi la nécessité de saisir un objet dont l'immatérialité est la caractéristique première. La saisie du silence, si l'on respecte une perspective sémiotique, est un contresens. Il n'existe pas un silence «pur», une origine silencieuse qui serait antérieure à l'émergence du langage. C'est plutôt la réversibilité du signe<sup>2</sup> qui nous permet d'aborder la question du silence. Le signe peut être perçu, dans un premier temps, comme la cristallisation d'une intention qui opacifie, par sa détermination obstinée à faire «sens», ce qui en constitue le pourtour. En somme, le signe, parce qu'il obéit à une logique bifocale ou encore réversible, énonce une intentionnalité qui inscrit la subjectivité dans la langue tout en tenant à distance le silence. Le signe est à sa façon une sépulture. Antonin Artaud ne s'était pas trompé sur cette mise en relation du signe et de la comptabilité funèbre qui tient lieu d'organisation sémiotique.

Tout système sémiotique se doit pour cette raison de créer du sens afin de faire échec à l'insensé qu'est le silence. Il n'est pas justifié d'étudier le silence sous la forme d'une «donnée» linguistique, surtout si l'on fait appel à la sémiotisation singulière du silence qu'impose la littérature, notamment dans sa dimension autobiographique. Tout discours, quels qu'en soient la singularité et l'auditoire potentiel, construit les formes signifiantes du silence et de la voix. Ainsi, l'oralité

première, qui se donne à entendre comme manifestation non médiatisée de la voix, offre l'illusion d'une organisation signifiante qui est nourrie par le silence. C'est l'exemple de la tradition orale dont la structure énonciative est façonnée par cette mise en relief du silence qui a valeur de scansion. Le conteur qui habite un espace narratif qualifié de traditionnel sait que son discours possède une efficacité rhétorique dans la mesure où il est jalonné de séquences de silence. Cette efficacité rhétorique appartient au champ élargi de la sémiotique puisque le silence est personnalisé par un énonciateur qui peut en faire résonner les effets. Nous sommes alors au cœur d'un monde où prévaut le dialogue puisqu'il est entendu que le conteur s'adresse de manière délibérée à un auditoire dont il espère recevoir la reconnaissance de sa parole.

Il en va de même de la conversation dans la mesure où elle inscrit une pluralité de prises de parole. La conversation n'échappe pas à la personnalisation du silence qui est une façon de moduler l'énonciation, de sous-entendre sa portée par un retard, une mise en retrait, un temps de réserve.

*L'une des pratiques grâce auxquelles, tant bien que mal, on s'accommode des affres quotidiennes; parler, non pour dire ce que l'on porte au fond de soi et que, pour peu que l'on ne soit pas seul, il y aurait lieu de confier puisque c'est cela qui oppresse dès le réveil, mais pour se libérer provisoirement du terrible faix en s'embarquant dans un commerce de paroles d'une toute autre veine. Comme s'il fallait le va-et-vient moi et toi du dialogue pour emporter les mauvais gravats...*<sup>3</sup>

Il est possible d'étudier ces manifestations du silence: c'est l'objet d'une linguistique qui s'intéresse à la modélisation énonciative de l'acte de parole dans sa relation à la posture corporelle du sujet. Il n'importe pas à cette occasion de percevoir le silence à la faveur d'une interruption manifeste de la parole. L'enjeu est plus vaste puisque la proxémique du sujet de la conversation doit être étudiée afin de percevoir à quel moment le sujet donne une signification posturale au silence alors même qu'il parle. Une linguistique du silence, dans la mesure où elle s'intéresse aux formes

énonciatives de l'oralité, peut correspondre à un tel projet. Ce n'est pas le cas, on s'en doute, du texte littéraire. Je prendrai comme source de cette réflexion le travail autobiographique de Michel Leiris afin d'indiquer de quelle manière la voix, sous la forme du chant, ou le cri sont les points de chute d'un silence soumis au refoulement puisque l'énonciation du silence a comme condition première de se manifester par la parole.

Il peut paraître paradoxal d'énoncer que la voix est l'opérateur sémiotique du silence. À suivre les écrits de Vladimir Jankélévitch sur la musique, ou les travaux de Paul Zumthor sur la question de l'oralité et de la voix<sup>4</sup>, il me semble que la sémiotisation de la voix loge le silence sous l'aspect d'un secret indicible. Sur ces questions, l'autobiographie adopte une perspective tout à fait singulière. Elle n'appartient pas à l'espace narratif dit traditionnel de la culture orale. Pourtant l'autobiographie, quelle qu'en soit la présentation singulière par tel ou tel auteur, exige de mettre un terme au silence afin d'énoncer la vérité du sujet. L'autobiographie est cette mécanique discursive bien huilée qui n'accepte pas de rompre avec la mainmise d'un discours autoréférentiel. L'obsession autobiographique concerne la déclamation des figures de soi. La figurativité est évoquée de manière persistante puisque le sujet revendique la pertinence de sa diction au regard d'une instance que la psychanalyse nomme l'Idéal du Moi. Le silence ne serait-il pas dès lors le refoulé originaire de l'acte autobiographique, ce qui ne se dit pas et qui demeure à l'écart de l'énonciation?

L'œuvre autobiographique tardive de Michel Leiris me semble révélatrice de cette désémiotisation qu'implique le recours à la voix dans le cadre d'une réflexion sur le récit de soi<sup>5</sup>. Cette désémiotisation correspond chez Leiris au discours vocal qui se donne à lire sous l'aspect de l'informe sonore, de la brutalité pulsionnelle: force violente qui contribue à réduire le sens à néant.

*Sentiment d'un trou vertigineux creusé soudain dans l'écoulement des minutes quotidiennes, l'effroyable gêne causée par Antonin Artaud, apparemment point encore ravagé par le*

*mal qui un jour motiverait son internement, mais donnant un échantillon de cri théâtral – hurlement émis à pleins poumons et d'une certaine durée – au cours d'une conférence prononcée à la Sorbonne pour un groupe d'études dont les problèmes de l'art moderne étaient le principal intérêt.*<sup>6</sup>

Leiris ne cesse dans ces écrits tardifs de revendiquer la puissance de la voix; c'est l'exemple de la forme mélodique qui inscrit la bipolarité du proche et du lointain incarnée par la figure maternelle:

*La voix qui déployait ainsi quelque chose d'analogue à ce que l'on nomme en cartomancie le grand jeu, je me rappelle combien elle était ample, pure, puissante et veloutée. Mais le souvenir que j'en ai, s'il me permet d'évaluer le trésor que possédait ma tante Claire, n'y répond que d'une manière formelle et n'a pas l'acuité voulue pour que je puisse, mentalement, l'entendre à nouveau chanter. Peut-être cette voix me touchait-elle de si près que je m'en laissais imprégner sans presque l'écouter? Peut-être n'était-elle pour moi que l'une des façons, entre autres, qu'avait de se manifester la créature rayonnante que je ne parviens pas aujourd'hui à séparer du décor de ses épiphanies [...].*<sup>7</sup>

La violence insupportable du cri qui énonce l'éviscération de soi:

*Expressif certes, mais en deçà de tout langage et trafiqué par nulle modulation, le cri à l'état pur, autrement dit le cri inarticulé (comme celui qu'arrache la torture, la terreur, la joie folle, ou une grande surprise). Le cri: ensauvagement de la voix qui, retournée semble-t-il aux origines, perd son identité et, rendue à sa base biologique, ne peut plus être certifiée mâle ou femelle et se reconnaît à peine comme émanant d'un être humain.*<sup>8</sup>

Ce cri qui rejoint le silence dans sa proximité d'outre-tombe, Leiris l'aura rêvé en compagnie d'amis prestigieux. Bacon ne cesse de peindre l'éviscération du corps qui est la bouche emmurée du silence. Artaud profère de sa voix de fausset *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, cri intolérable puisque Radio France préféra interdire l'émission et laisser au poète le domaine du silence. Cette désémotisation traduit un processus radical puisqu'elle interroge les frontières de la voix et du silence. Lorsque Leiris fait référence à la

voix, à sa continuité syntagmatique, ou encore à sa violence destructrice, il indique ce qui demeure insupportable dans la voix: la forme refoulée du silence. C'est le silence qui ne peut être toléré et qui condamne à parler – ou à écrire – inlassablement.

L'étude de l'acte autobiographique doit aborder cette question du silence qui tient lieu de refoulement originaire<sup>9</sup> si elle ne veut pas faire l'impasse sur des arguments qui font référence à la vérité ou à la fausseté de l'énoncé. Cette modalité de refoulement, qui est littéralement infigurable pour la psyché, permettrait d'ordonner, à la suite d'une partition pulsionnelle, les représentations mnésiques subséquentes qui forment l'appareil psychique. Il faudrait alors envisager la constitution de l'appareil psychique sous l'aspect d'une catastrophe première dont le «sens» demeurerait refoulé, ce qui justifierait la mise en jeu d'une activité sémiotique<sup>10</sup>. Le refoulement originaire serait ce «silence» que la psyché s'impose afin de pouvoir penser.

Cette interrogation, qui fait référence au processus de désémotisation, est pertinente si l'on choisit d'examiner la portée du silence. Ce dernier n'est pas la contrepartie de la voix, pas plus qu'il n'est cette absence de signification qui s'oppose à la présence de la parole. Le silence n'est pas l'aveu d'un manque-à-dire, l'impuissance du sujet à trouver matière pour ce qu'il souhaiterait voir prendre forme lors du discours. Cette désémotisation prend naissance en un temps psychique où le sujet se voit rappelé à un moment antérieur de sa structure libidinale. La désémotisation qui acquiert le statut de modalité signifiante fait appel au silence. La prostration, le mutisme, la sidération sont de diverses manières des opérateurs du silence qui se traduisent par le non-engagement dans l'acte de parole. Toute une psychopathologie, nourrie par l'histoire de la psychiatrie, s'est efforcée de rendre compte de cette attitude où le refus d'engager la parole est le témoignage d'une mise en retrait du sujet. Ainsi l'étude de l'autisme infantile<sup>11</sup> met l'accent sur une aporie constitutive du sujet dans la mesure où la parole, qui acquiert le statut de maître-signifiant, semble absente, forclosée. Pourtant la

psychanalyse ne cesse de souligner que ces silences chez l'enfant sont lourds de sens, qu'ils sont plus probants, dans leur subjectivité inconsciente, que l'acte de discours explicite.

Ce processus de désémiotisation est révélateur d'une « attaque contre le lien de pensée » qui rappelle les travaux du psychanalyste W.R. Bion, puisque le silence, associé aux éléments *bêta*, rompt la forme de la continuité langagière<sup>12</sup>. Cette rupture brutale prend l'aspect d'un impact catastrophique qui détruit à sa source la possibilité même de créer un contenant de pensée. Il existe par ailleurs une distinction de taille entre la classification nosographique des modes réfractaires d'accès au langage, dont le silence dit pathologique est la forme, et ce que la psychanalyse et la littérature peuvent percevoir du silence. Si certains psychanalystes entrevoient le silence comme un affect, l'accompagnement d'une représentation refoulée qui trouve difficilement accès à la parole, d'autres psychanalystes attribuent au silence une portée langagière et sémiotique de première importance<sup>13</sup>. Le silence est l'indication privilégiée de l'entrée réussie dans la relation analytique lorsqu'il prend la forme somato-psychique d'un apaisement, d'une capacité à se laisser dire par le langage inconscient plutôt que d'être un énonciateur forcené qui bute sur les interdits, les secrets de famille, les injonctions surmoïques.

Cette qualité de silence rejoint ce processus de désémiotisation qui se joue lors de la cure de manière plus ample à partir de l'empreinte transférentielle que crée l'analyste et de la régression favorisée par le « cadre » thérapeutique. Certaines cures sont des architectures offertes au silence. Après un temps d'épuisement et de sidération justifié par une parole qui s'acharne à tout dire, à déclamer la nécessité de l'entrée en analyse, le sujet-analysant déchoit et déchanté du pouvoir interlocutoire qu'il s'était attribué. Le sujet se met alors à parler grâce au silence qui lui offre la possibilité de se créer un contenant psychique, ou encore, pour reprendre l'expression consacrée de Julia Kristeva, une *chora* qui a valeur d'inscription pulsionnelle archaïque. Le sujet sait alors, c'est là une trame puissante du processus

analytique dans sa dimension transférentielle, qu'il n'a pas à parler ou à se taire. Cette logique bivalente est abandonnée au profit d'un acte de parole qui valorise la rencontre du silence et de la voix, la possibilité de faire entendre le silence dans la parole, de faire entendre la signification dans un silence maintenu.

La psychanalyse est très proche de la sémiotique puisqu'elle interroge la vie émotionnelle du langage dans sa dimension formelle, alors que la psychiatrie, du moins sous sa forme canonique, propose une axiologie des contenus psychiques sous l'aspect d'une symptomatologie. Le champ d'exercice de la psychanalyse nous permet de mieux comprendre la mise en jeu du silence. La psychanalyse est une science de la parole: on ne cesse de le répéter à la suite de l'énoncé révolutionnaire de Berthe Pappenheim qui faisait valoir à Joseph Breuer la portée de la « talking cure ». Mais la psychanalyse n'est pas concernée par les seuls phénomènes d'interlocution qui se manifestent lors de l'échange transactionnel d'actes de parole. Affirmer que le langage est composé d'éléments discrets dont la mise en relation fait système perpétuerait une conception atomistique et réductrice de l'inconscient. Les travaux de Bion sur la destruction du lien de pensée, les recherches de Piera Aulagnier sur la constitution du processus originaire-pictographique, les travaux de Lacan sur l'opération de forclusion dans la psychose ont pour enjeu d'expliquer que la convention discursive peut à tout moment faire l'objet d'une implosion massive dont le signe fragile est le silence. À cet égard, la psychanalyse adopte une perspective bifocale et réversible qui désigne bien la distance adoptée envers la psychiatrie. Cette dernière veut faire « sens » de manière à ce que la classification dynamique de la maladie mentale soit répertoriée. Il n'en va pas différemment dans le champ sémiotique car les enjeux axiologiques se sont eux aussi déplacés: l'intérêt pour une formalisation du sens, calquée sur le modèle des langues naturelles, la fiction idéologique de leur bon fonctionnement, laisse place à l'étude des manifestations discursives du « mal-entendu », à l'analyse de l'hybridité des actes énonciatifs, à l'interrogation des coïncidences de



l'affect ou de l'acte perceptif avec l'énonciation du sujet. Le silence est un enjeu contemporain de la réflexion sémiotique parce que la négativité de la parole entretient des liens formels avec le champ de la culture.

Mon objectif n'est pas de proposer une axiomatisation sémiotique du silence dans l'œuvre tardive de Michel Leiris, ce qui nous poserait des problèmes méthodologiques dont j'ai eu l'occasion de préciser l'ampleur. Dans cette œuvre, le silence est un opérateur discursif refoulé qui nourrit, sans doute de manière paradoxale, l'émergence de l'autobiographie.

*Mon cogito professionnel: je parle donc j'existe – ce qui implique que je suis comme mort si nul ne veut plus m'entendre. Être entendu de quelqu'un, n'est-ce pas – hormis, menue monnaie, ce que requièrent les circonstances de tous les jours – ma grande raison de parler puisque la violence, que comme beaucoup je voudrais réduire au mutisme, reste sourde à tous appels et n'est même pas embarrassée par les cris qui jaillissent à la gorge de ses victimes?*<sup>14</sup>

Il est incongru de décréter que le silence est la source de l'autobiographie, que la topicalisation du silence amène le sujet à se dire, à se faire l'instrument, sinon le serf du langage. Pourtant, l'œuvre de Leiris ne cesse de ménager des lieux de silence qui sont aussi, j'aurai l'occasion d'y revenir, des réserves de secret. Il me semble que l'articulation du secret et du silence est propice à l'émergence de l'autobiographie<sup>15</sup>. Pour que celle-ci naisse, il faut que le secret soit une condition de la pensée. Il faut en somme que «quelque chose», inconnu, lié au refoulement originaire, soit interdit de discours pour mieux faire l'objet d'une énonciation. Leiris n'aura cessé de ménager dans son œuvre des lieux de silence. La passion poétique est d'abord éprouvée comme une rencontre impossible avec le réel. Il s'agit d'une rencontre sacrale qui mène à l'anéantissement.

*Sans doute, l'écriture poétique est-elle, par rapport à l'écriture ordinaire, un peu ce qu'était dans l'opéra traditionnel l'aria opposée au récitatif (d'une part le chant ailé, d'autre part celui qui ne s'élève pas au-dessus du documentaire). Or, ce vers quoi spontanément j'ai tendu en interprétant des mots comme s'ils*

*avaient été des termes de dictionnaire pris pour bases de développements rien qu'esquissés et à peine ou pas même syntaxés quand je ne me bornais pas à associer à un autre le mot prélevé, celui-ci, comme n'importe quel vocable hormis ceux qui ne sont que rouages du discours, possédant par sa structure des antennes qui le relient à au moins un vocable de la lignée autre, de sorte qu'en suivant cette pente on pourrait, obsédé, acharné à parcourir le vocabulaire entier ou – si je serre l'impression de plus près – s'aventurer jusqu'à se perdre dans un jeu de miroirs qui se renvoient les uns aux autres en d'innombrables réverbérations, découvrir le sens dernier, n'est-ce pas vers quelque chose qui, loin de n'être que balbutiement agile, serait à l'écriture poétique ce qu'avec leurs escarpements les vocalises représentent par rapport aux parties plus unies de l'aria ?*<sup>16</sup>

D'où le rôle salvateur de la prose autobiographique qui a dans l'œuvre de Leiris une efficacité réparatrice puisqu'elle préserve le sujet d'un danger de mort.

Ce silence maintenu sur la poésie, qui sera levé au moment de la rédaction des ouvrages tardifs, je pense notamment au *Ruban au cou d'Olympia* et à *Langage tangage* ou ce que les mots me disent, correspond d'ailleurs à une réflexion renouvelée sur l'opéra. Cette passion poétique fait de plus jouer, sous une forme tragique qui est associée à l'opéra, les lieux réservés de la conjugalité. Leiris, on le sait peut-être, aura été d'une discrétion absolue, du moins pour la narration autobiographique, à propos de son mariage avec Zette (Louise Godon) et des secrets de famille qui y étaient associés<sup>17</sup>. Ce souci de discrétion peut sembler anodin. Mais ce jugement rapide masquerait l'importance du secret qui traduit chez Michel Leiris la nécessité impérieuse de garder le silence sur l'archè à la source du projet autobiographique. L'acte d'écrire sur l'opéra permet de rejouer la rencontre avec la féminité qui fut déterminante pour Leiris puisqu'elle faisait voir une nudité à la fois convoitée et crainte<sup>18</sup>. Dans cette passion pour l'opéra, n'y avait-il pas le désir de masquer le silence de la mort, d'imposer une destinée qui avait encore une fois l'aspect d'une mécanique bien huilée? N'y avait-il pas dans cette nécessité de donner voix au récit autobiographique le souci de payer son dû à une féminité entravée par

l'obsession de la castration, du manque-à-dire, du phallicisme narcissisé qui traverse aussi cette œuvre?

La voix ne devenait-elle pas alors la figure magnifiée d'un signifiant non châtré, la naissance possible par le chant et son incarnation dans une œuvre hantée par la dimension posthume de l'écrit? Cette naissance par la voix ne prenait-elle pas d'ailleurs la forme sublimée d'une procréation dont la charge corporelle et sexuelle était atténuée par la traduction de la voix et du silence en projets d'écriture? N'y avait-il pas à la faveur de la solitude contemplative de l'écrivain l'exercice d'un déni du féminin mis à jour sous l'aspect singulier d'une voix: objet pulsionnel dont la forme sonore est enivrante et qui présente une tragédienne seule sur scène, aimée pour sa voix, ce signifiant énigmatique, immatériel qui est un énoncé de jouissance?

*Cristaux pointant à des hauteurs glaciales dans la noirceur de l'«Air de la Reine de la Nuit», pépiements d'oiseau éperdu quand l'air dit «de la folie» de Lucia di Lammermoor vient à prendre son envol. [...] Indicible? Ineffable? Je ne gonflerai mes joues d'aucun de ces grands mots pour exprimer ce à quoi je crois atteindre en ces moments où, subjugué par l'apparente frivolité de la prouesse vocale, je ne vis guère que par et pour l'oreille. Simplement, m'abstenant d'user d'un terme négatif qui ne suggère l'infini que par sa vacuité même et que notre bouche a sottement plaisir à boursoffler, j'affirmerai qu'en l'espèce la chose à dire est expressément dite, mais l'est par la musique avec les sons pénétrants – qu'aucune entente seconde n'émousse – de son langage à elle qui, sans qu'on puisse sauf mysticisme prétendre qu'elle creuse le ciel comme l'a écrit (splendidement) un merveilleux poète et esthéticien de l'époque romantique, pallie avec assez d'éclat pour nous combler la carence du langage que tout petits nous avons appris et que plus âgés nous parlons et écrivons, incapable quant à lui de nous conduire jusqu'à nos derniers recoins.*<sup>19</sup>

Le silence de l'écrivain, fervent autobiographe, ne rencontrait-il pas alors la solitude du chant dont Leiris énonce la nudité puisqu'il permet d'entrevoir ce qui ne se dit pas? L'autobiographe, en témoigne Leiris, laisserait chanter son écrit afin d'échapper à la mort. Le bavardage autobiographique ne serait qu'un leurre

commode permettant de masquer l'omnipuissance de la mort. Michel Leiris vieillissant aura été emporté par la vitalité d'une écriture qui ne se satisfaisait plus du rituel tauromachique, ou de cette autre passion que fut la peinture. Dans l'œuvre de Leiris, le monde visible s'effiloche peu à peu et la voix, garant de la précarité de la tradition orale, devient la preuve même de la validité du discours autobiographique. Cette voix-témoin, Leiris ne cesse de la retrouver, à la fin de sa vie, sous la forme de la sœur aînée Juliette qui ne peut plus donner source au récit, l'authentifier. Cette voix, qui devient de plus en plus faible alors que Leiris vieillit, habite l'œuvre de façon souterraine. Il ne peut plus demander à sa sœur de rompre le silence amnésique de la mémoire autobiographique, de lui indiquer que cet événement précis s'est bien joué alors.

18 octobre

*«Hallucination» dont ma sœur est le jouet et dont elle m'a parlé ce matin au téléphone (non en s'inquiétant, mais en trouvant cela «intéressant»). Ainsi, au cours d'une promenade en forêt (?), elle aurait vu un château Louis XIII qui n'existe pas. De même, assistant avec des amis à un concert (?), elle aurait vu le chef d'orchestre à demi caché par un buisson et, derrière lui, toute [une] ville se déployer. Je ne mets pas en doute la véracité de ces histoires qu'elle me raconte mais [lui] dit simplement que, étant donné sa mauvaise vue, elle doit «interpréter» ce que ses yeux lui fournissent. Réflexion faite, je me demande si son grand âge – quatre-vingt-quinze ans – ne la porte pas à mêler rêve, souvenir et réalité?*<sup>20</sup>

Michel Poizat souligne dans *L'Opéra ou le cri de l'ange*<sup>21</sup> que la théorisation du silence est soumise à de multiples interprétations. On peut faire valoir la préséance du silence sur la voix, comme si le sujet était d'abord habité par un silence qui possédait ensuite une fonction signifiante. Le silence serait pour cette raison un signifiant énigmatique qui rappelle ce que le psychanalyste Jean Laplanche a pu énoncer de la valeur du signifiant parental tel qu'il est modélisé par le désir de l'enfant<sup>22</sup>. Ce signifiant énigmatique serait découpé par la voix, ce qui lui permettrait de faire jouer une première mise en séquence du langage.

Vladimir Jankélévitch propose de son côté l'interrelation du silence et de la voix. À la faveur d'un jeu favorisant l'alternance du silence et de la voix, le langage émerge sous l'aspect d'un signifiant transitionnel. Celui qui se meut dans le monde intemporel du silence est déjà porté par une voix intérieure qui donne matière à penser. Le silence n'est donc pas un moment originaire qui offre son fondement à la parole. Il n'est pas cet univers informe qui permet au signifiant d'assurer un travail de découpe et de mise en relief.

À vouloir opposer de manière réductrice ces polarités, le théoricien est condamné à privilégier une perception schématique du langage. Le silence appartiendrait au monde de la nature; il serait l'incarnation vive d'un monde non altéré par une présence langagière qui solliciterait par la suite un énonciateur. Quant à la voix, elle serait la présence pure du langage, sa manifestation irréductible. En somme, la «voix» figurerait l'entrée dans la culture à partir de laquelle le sujet déclame son appartenance au collectif. On perçoit que le propos tenu à cette occasion est restrictif. Le silence appartiendrait au royaume des forces. Il serait la manifestation d'un signifiant dont l'antériorité manifeste signerait son appartenance au monde pulsionnel. Le silence, tout comme la mort si l'on suit la réflexion de Freud à propos de la non-représentation de notre finitude, serait un acte sémiotique à la fois inaugural et terminal. Le sujet naîtrait du silence auquel il contribuerait par ailleurs à donner voix, de la même manière que le sujet retourne au silence, royaume des forces et règne de l'inanimé. Constatons cette difficulté à articuler une réflexion sur le silence lorsqu'elle actualise les présupposés habituels: le silence serait l'envers ou l'avvers de la voix, il en figurerait le doublet nécessaire. Cette mise en jeu bipolaire n'est certes pas fautive. Elle a seulement le démerite d'être générale, de réduire l'articulation de la voix au silence sous un mode qui ressemble à une construction schématique.

Une perspective sémiotique qui traite de cette question du silence adopte un autre point de vue. Elle

interroge les «transformations» du texte littéraire à la faveur de l'inscription privilégiée d'un silence dont il faut retenir par ailleurs qu'il est toujours textualisé sous la forme d'un *effet* de silence dont on ne peut négliger la portée signifiante. En somme, l'*effet* de silence, qui traduit bien un processus de désémiotisation archaïque, est perçu grâce à une «voix» dont l'énonciation est moulée par l'empreinte du récit. La perspective est différente dans des domaines artistiques où la convocation de la voix s'offre comme un «acte» à entendre, par le biais de l'instrumentation technologique. C'est bien sûr le cas de la musique, des relais médiatiques traditionnels que sont la radio et la télévision, des archives sonores... Le silence y apparaît dans sa densité signifiante puisque la voix marque le silence de son empreinte.

Le texte littéraire ne peut pas restituer cet acte, pas plus qu'il n'en est la répétition différée. Le texte littéraire ne sait pas dire le silence, si ce n'est par une modulation métaphorique qui donnera à entendre ce signifiant de démarcation qu'est l'*effet* de silence. Chez Leiris, la voix permet de faire entendre cet acte sémiotique du silence. La puissance affective dont témoigne sa passion pour l'opéra est une façon de créer une oralité différée où le silence trouve sa place. Chez lui, le projet de donner voix au récit par le biais de l'opéra n'est pas éloigné d'une volonté de transfiguration par l'écriture. Il ne cessera de s'engager sur ces voies de traverse qui renouent avec la poésie.

Donner une voix au récit, ce serait alors témoigner de la distance entre l'écriture du jeune Leiris dans *L'Âge d'homme* et le discours *sans voix* que l'on retrouve dans les textes de la Fin: en témoignent *À cor et à cri*, ou bien *Opératiques*. *L'Âge d'homme* se veut une scarification déclamatoire qui conteste le vérisme de l'autobiographie traditionnelle. *À cor et à cri* est la fragile saisie de la voix d'un autobiographe qui a perdu confiance dans le monde visible. Dans ce dernier livre, l'obsession du récit de soi bute sur le versant mélodique de la voix. «Quelque chose» qui n'est pas de l'ordre du signifiant linguistique et de sa formalisation symbolique trouve à se faire entendre.

«Quelque chose» qui n'est pas l'affect, s'il fallait y percevoir la profération somato-psychique d'un indicible qui échappe au langage. Revenons à cette figure du signifiant transitionnel. La voix n'appartient pas à la convention du langage articulé lorsqu'elle est profération, cri ou vocifération glossolale. Quant à l'affect de la voix, il *signifie* de la même manière que le silence par l'envahissement interne qu'il crée puisqu'il donne forme à l'informulé. L'autobiographie, en témoigne l'œuvre de Leiris, ne serait-elle pas le lieu de rencontre de ce signifiant transitionnel : voix du silence et silence de la voix ?

#### NOTES

1. M. Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 112-113.
2. Je suis librement la pensée du psychanalyste W.R. Bion sur cette question. Bion, qui n'a cessé de proposer une théorie exigeante du processus sémiosique à propos de l'acte de pensée, écrivait : « La perspective réversible est un signe de douleur ; le patient renverse la perspective pour rendre statique une situation dynamique. Le travail de l'analyse consiste à restituer son caractère dynamique à une situation statique et permettre ainsi à cette situation de se développer. Comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent, le patient manœuvre de manière à tomber d'accord avec les interprétations de l'analyste. Comme les interprétations de l'analyste ne permettent pas cela et comme le patient ne dispose pas toujours d'une agilité d'esprit suffisante pour faire coïncider l'interprétation avec un renversement subit de perspective, il emploie un outillage renforcé par le délire et l'hallucination ». *Éléments de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1979 (1963), p. 60-61. Bion ne fait pas référence à cette occasion à la définition conventionnelle du signe linguistique. Il pose cependant, à la faveur de ce qu'il nommera des « transformations », les conditions sémiosiques qui permettent de penser le changement, ou encore de sombrer dans l'hallucination.
3. M. Leiris, *À cor et à cri*, p. 51.
4. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 ; V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
5. Cette désémotisation implique la contestation, au sein même du discours, de la forme qui le constitue. La mise en jeu du silence, comme forme désémotique de la voix, me semble correspondre à un tel projet dans l'œuvre terminale de Michel Leiris.
6. M. Leiris, *À cor et à cri*, p. 23.
7. *Idem*, *La Règle du jeu III. Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 141.
8. *Idem*, *À cor et à cri*, p. 23.
9. On s'en tiendra pour l'exposé à la définition qu'en donne un dictionnaire connu : « Processus hypothétique décrit par Freud comme premier temps de l'opération du refoulement. Il a pour effet la formation d'un certain nombre de représentations inconscientes ou "refoulées originaires". Les noyaux inconscients ainsi constitués collaborent ensuite au refoulement proprement dit par l'attraction qu'ils exercent sur les contenus à refouler, conjointement à la répulsion provenant des instances supérieures ». J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 396-197.
10. On lira à ce sujet J.L. Goyena : « Nouvelles idées, nouvelles théories et changement catastrophique », dans Association française de

psychiatrie (Collectif), W. R. Bion, *une théorie pour l'avenir*, Paris, Métailié, 1991, p. 93-105.

11. On consultera sur cette question les travaux essentiels de D. Meltzer et F. Tustin.

12. « Dans l'hallucinoïse, les transformations sont en rapport avec un "désastre" ou une "catastrophe" primitifs, dans lesquels les contenus émotionnels des choses-en-soi (éléments [bêta]) n'ont pas trouvé un contenant (mère capable de rêverie) qui puisse les contenir, (les accueillir) et les transformer. La "terreur sans nom" (ou "panique psychotique", comme Bion l'appelle aussi), renvoyée au nourrisson dans ces conditions, constitue un mode de fonctionnement mental dans un domaine dont les dimensions sont infinies et qui ne peut pas servir de contenant. Face à un tel état, la personnalité psychotique adopte des défenses destinées à éviter la panique, en éliminant les fonctions capables de l'enregistrer ou même de la percevoir ».

L. Grinberg, *Introduction aux idées psychanalytiques de Bion*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1976, p. 84.

13. Le livre d'A. Green, *Un Discours vivant* (Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1973), demeure encore aujourd'hui sur cette question un ouvrage de référence.

14. M. Leiris, *À cor et à cri*, p. 73.

15. On lira à ce sujet, bien que le propos ne fasse pas référence de façon explicite à l'autobiographie, le beau texte de J.L. Goyena : « L'intime et le secret. À propos de la transmission de la psychanalyse et du rituel des sociétés secrètes », dans *Psychanalystes* (La psychanalyse et son *establishment* : les paradoxes de la transmission), Paris, hiver 1993-94, n° 48, p. 105-119. Quant à Leiris, son métier d'ethnologue l'amena à rédiger *La Langue secrète des Dogons de Sanda* (Paris, Institut d'ethnologie, 1948 [rééd. Paris, J.-M. Place, 1992]). Faut-il s'étonner de cette mise au secret du nom de Louise Godon, femme de Leiris, à la faveur d'un projet ethnographique qui relance la quête autobiographique ?

16. M. Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p. 112-113.

17. « Lors de l'enquête généalogique qui fut menée après sa mort et qui, motivée par l'édition même de ce journal dont il m'avait chargé, me conduisit à consulter des pièces de l'état civil, il est apparu que Zette, la femme de Michel Leiris, n'était pas la sœur de l'épouse de Kahnweiler, mais la fille naturelle de celle-ci, c'est-à-dire la belle-fille de Kahnweiler – non point sa belle-sœur comme cela fut maintes fois dit et écrit. Si bien que les personnes qui, en certains endroits de *La Règle du jeu* ou dans les livres postérieurs, sont identifiées par les termes de beau-frère, de belle-sœur ou de sœur de Zette sont en réalité les beau-père, belle-mère de Leiris, ou mère et tante de sa femme – Leiris n'étant plus le beau-frère mais le gendre des uns ou le neveu par alliance des autres. On peut légitimement s'interroger sur la fonction d'un tel secret et sur la signification de ce qui apparaît bien, en dépit de la recherche de la vérité à laquelle Leiris s'est livré opiniâtement, comme une « cachotterie » de sa part. J. Jamin, « Présentation » du *Journal* de M. Leiris (1922-1989), Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

18. Selon C. Maubon : « C'est dans la gloire des rôles interprétés par Tante Lise – Carmen, Salomé, Électre, Dalida, Tosca – que Judith, faucheuse de têtes et de sexes, peut alors apparaître, tour à tour "déesse sanguinaire", "magnifique et tentante créature" (p. 92), "fille implacable et châtreuse" (p. 95), "bacchante échevelée" (p. 96), "tueuse" (p. 97), et "ensorcelease lascive" (p. 99) ». C. Maubon commente *L'Âge d'homme* de M. Leiris, Paris, Gallimard, 1997, p. 79.

19. M. Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, p. 114-115.

20. M. Leiris, *Journal* (1922-1989), p. 761.

21. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'Ange*, Paris, A.M. Métailié, 1986.

22. J. Laplanche, *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.



# SILENCE

## DU SILENCE DANS LES STRUCTURES: SUR QUELQUES ÉCRITURES DRAMATIQUES CONTEMPORAINES

# DANS LES STRUCTURES

PATRICE PAVIS

Chacun se fait en secret son idée du silence: il en a peur, elle regrette de ne pas en jouir.

Par définition indéfinissable, le silence ne se prête-t-il pas à d'innombrables méditations sur l'art et la vie? Au grand désespoir du sémanticien qui ne parvient pas à le réduire à un système de catégories ou de propriétés. Le silence est devenu l'obsession d'un monde bavard et bien informé, le cri de ralliement d'un art vaincu par la difficulté de dire, le leitmotiv d'une dramaturgie du non-dit, de l'indicible ou de l'ambiguïté. Un écrivain comme Nathalie Sarraute en a fait le centre névralgique de son œuvre, non sans faire dans une pièce comme *Le Silence* (1967) une satire de la fascination et de l'énervement qu'il provoque chez ceux qui y sont confrontés. La plupart des pièces de ces vingt dernières années s'y réfèrent explicitement à travers les paroles des personnages ou dans leur difficulté à s'exprimer.

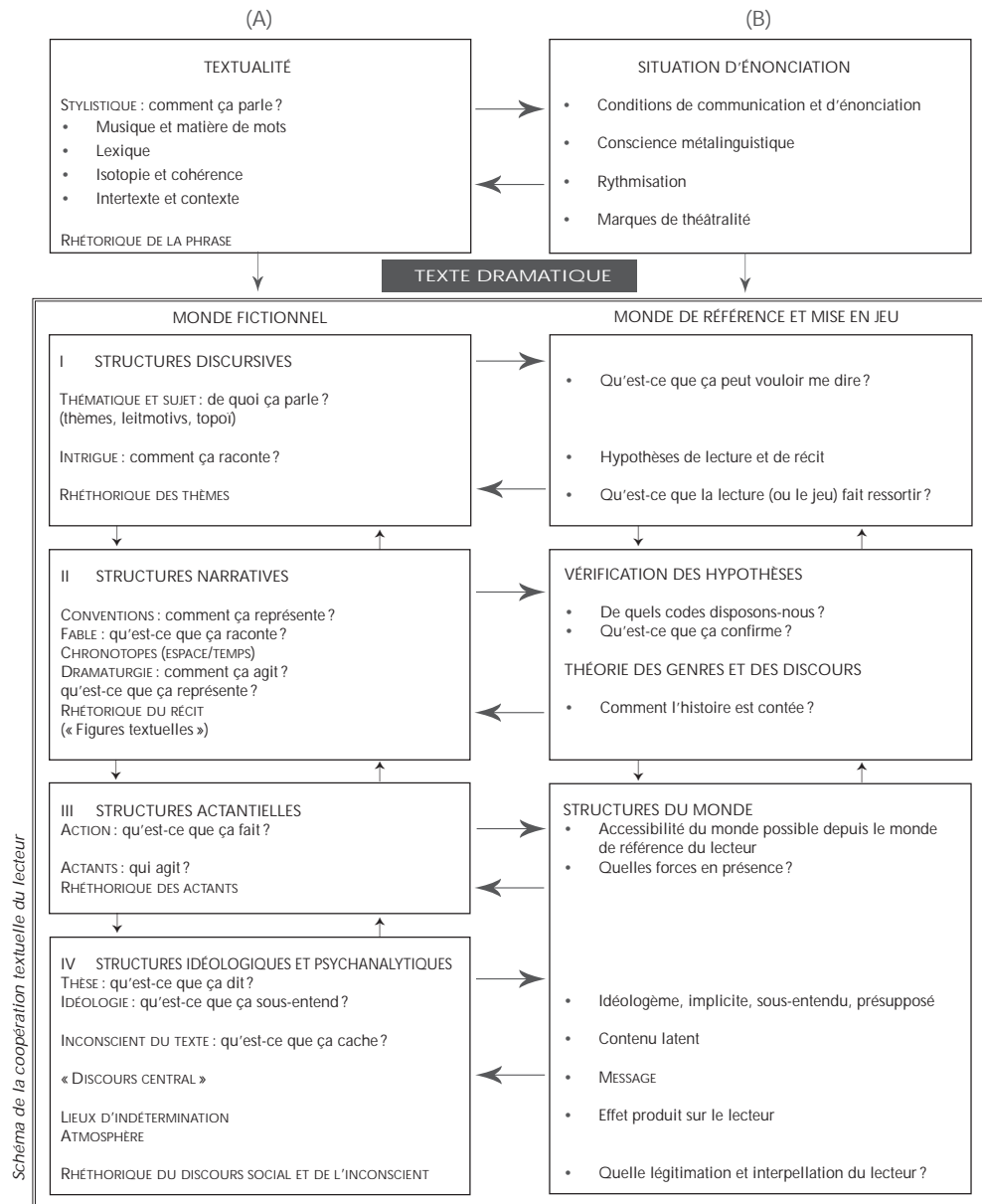
On pourrait donc, avec beaucoup de patience et de loisir, se livrer à une étude thématique du silence, en repérant les moments où les personnages et les didascalies évaluent ses qualités et ses fonctions. Cette étude serait interminable, car les allusions au silence sont innombrables; il est aussi souvent question du sens insaisissable des actions humaines. Nous ne nous intéresserons donc pas ici au thème du silence dans la dramaturgie, mais à sa fonction matérielle dans la constitution du texte dramatique, dans sa lecture comme dans sa représentation scénique. Le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée, intégrée à la «musique et la matière des mots». Plus qu'un thème, le silence est un problème technique, une manière de constituer et de lire le texte. Parler ou écrire, dans la vie et dans la littérature, c'est mettre des mots entre des blancs (des silences) et des blancs entre les mots. Sans nier ni mépriser la dimension métaphysique du silence, nous n'aurons d'yeux et d'oreilles que pour sa qualité matérielle et sa fonction pragmatique pour lire et jouer le texte dramatique.

Cette décision est confirmée par l'intuition que le silence dans l'écriture dramatique, après Tchekhov, Brecht et Beckett, n'est plus de nature psychologique, politique ou métaphysique, mais qu'il est tout simplement technique, matériel, assimilable à un silence en musique, dont l'auditeur a besoin pour entendre

l'œuvre. Il ne s'agit plus en effet des points de suspension dont les personnages tchékhoviens faisaient un usage fréquent, ce qui donnait à leurs propos un écho toujours retentissant pour une oreille entraînée à l'analyse freudienne; pas davantage des interruptions brechtiennes où le jugement du spectateur était censé intervenir; et sûrement pas non plus des non-dits beckettians sur le sens de Godot et de ses retards.

Le silence de l'écriture dramatique contemporaine, du moins tel que nous l'entendons ici, est autant temporel (une pause, un temps) que spatial (un blanc, un vide). C'est pourquoi on espère identifier le silence dans le processus, certes fort complexe, de la lecture du texte dramatique, en examinant à quels niveaux il est perceptible.

Le schéma de la coopération textuelle du lecteur, inspiré du modèle d'Eco dans *Lector in fabula* (p.88),



distingue ce qui est visible en surface (A et B) et ce qu'il faut actualiser comme contenu accessible à des niveaux plus ou moins profonds (de I à IV).

Il y a du silence à tous les étages ! On ne s'en étonnera pas, puisque les structures, aux quatre niveaux, ne disent pas et ne montrent pas tout ce qu'elles représentent.

La thématique (I) par exemple ne se laisse pas toujours saisir et formuler : les thèmes y sont souvent méconnaissables ou très emmêlés. De quoi parle *Pour un oui, pour un non* de Sarraute ? On y voit deux amis se quereller pour des vétilles stylistiques et intonatives : tout est dans la fraction de seconde, jugée trop longue, entre « c'est bien » et « ça ». L'intonation révèle, supposément, mépris ou simple constatation. Ce que ça raconte n'est pas davantage résumable en une fable (II) et une dramaturgie clairement tracées. Les actants (III) sont interchangeable, ils ne représentent pas des intérêts ou des perspectives déterminés. Quant à dire ce que la pièce sous-entend, on n'en est pas beaucoup plus sûr que les personnages confrontés aux subtilités des silences...

À chacun des quatre niveaux, la structure reste ainsi très silencieuse, ce qui prouve le peu d'intérêt à les interroger pour analyser cette pièce. Comme elle n'a pas une profondeur cachée où son sens serait enfermé, il faut chercher ailleurs, tout simplement aux niveaux de surface, en A et B, autant dans la « musique et la matière » que dans sa « rythmisation » et ses « marques de théâtralité ». C'est du reste une caractéristique fréquente de cette écriture contemporaine : on n'y trouve rien en profondeur : fable, action, thèse ne se laissent pas clairement reconstituer. En revanche, le foisonnement stylistique de l'écriture, la manifestation ouverte de la surface textuelle sont une invite à rester en surface afin d'en décrire les mécanismes textuels. Or cette surface ne se laisse toucher et observer que si l'on admet que le texte, dans son écriture comme dans sa réception, part du silence. Le silence, le vide, le blanc sont premiers ; ils génèrent la parole, le sens, la forme, comme ce qui est conquis sur le rien. Le silence de cette écriture est structural, c'est là toute la différence avec la dramaturgie classique (Racine) ou moderne (Tchékhov)

dont le silence est thématique et psychologique. Dans une pièce de Tchékhov, par exemple, le texte « secrète », « exsude » des zones de silence à l'intérieur du bruit, du trop-plein, de la parole. Les « lieux d'indétermination » (IV A) y sont des poches de résistance que combleront l'analyse et le commentaire, des galeries souterraines dans le plein du texte et du sens, des « manques » que l'inconscient du texte et du lecteur viendront combler. Dans l'écriture contemporaine pour la scène, au contraire, le silence est structural ; il absorbe tout le texte, il est là avant le texte, et l'écriture doit lutter contre lui pour se constituer, pour aller du son au sens. Le silence structural est assimilable à du vide ou à de la matière qui sont autant de points de départ pour la création. Loin du silence psychologique, du sous-texte qui double et efface le texte à dire, loin d'un espace mimétique chargé de représenter le monde, le silence structural de l'écriture d'une Duras, Sarraute, Anne ou d'un Jouanneau fait la découverte du vide, dans la conception chinoise ou japonaise, d'un geste et d'une parole délivrés de l'expressivité d'un sens antérieur à transmettre : « [...] le vide est tout-puissant puisqu'il peut tout contenir. Dans le vide seul, le mouvement devient possible » (Okakura Kakuro, *Le Livre du thé*, 1906). Dans cette vision orientale, le vide, le blanc, le silence ne sont plus un manque à combler, un moment à passer ou un espace à remplir, mais une matière, un support pour l'écriture et le mouvement. Cette conception orientale semble s'appliquer à la manière dont le théâtre contemporain s'empare du silence pour sortir du néant. Pourtant le silence reste encore l'envers de la parole, un signifiant en instance de production de signifié, un message à communiquer, un thème et une situation fréquente dans les œuvres dramatiques d'aujourd'hui. Le silence est alors lié au sens, à l'expression, au sous-texte. Il sert à nuancer, à contredire, à relativiser le sens ; il est lié à une situation plutôt réaliste : un *visiteur* venu consulter le père de la psychanalyse et qui refuse de s'identifier (de décliner son identité) (*Le Visiteur* de E.-E. Schmitt) ; une femme juive, dont le mari est mort en déportation et qui n'a pas la force de parler de sa disparition (*L'Atelier* de J.-C. Grumberg) ; des adolescents qui n'arrivent pas à nommer les raisons de

leur malaise (*Une Envie de tuer sur le bout de la langue* de X. Durringer). Ces trois cas de figure démontrent l'usage mimétique et thématique du silence :

**L'inconnu**

*J'ai appelé. Il n'y eut que le silence. Les carreaux devinrent plats. Ils se taisaient [...]*

*Et ma voix montait, montait au premier, au second, retentissait entre les murs vides où il n'y avait nulle oreille pour l'entendre.*

**Freud**

*Et ma voix montait, montait... Et l'écho ne m'en revenait que pour mieux faire entendre le silence. (Le Visiteur, p. 22-23)*

Cette scène raconte le moment où Freud enfant a pour la première fois vécu sa séparation d'avec le monde, un monde qui ne lui parle plus et qui ne répond pas à ses cris d'angoisse. Cet épisode du silence du monde sera une expérience fondatrice pour Freud qui cherche en vain dans son étrange *Visiteur* une réponse à ses questions existentielles. Freud, toutefois – et c'est là le paradoxe –, est capable d'analyser parfaitement les raisons de ce silence, qu'il s'agisse du monde de l'enfant, du croyant ou de l'angoissé, il imagine au moins une explication au silence. Son discours est maîtrisé, il s'exprime par des phrases claires et brèves, séparées par des points marquant la séparation, mais aussi l'enchaînement logique des actions et des souvenirs. Les quelques silences – qui sont davantage des pauses ou des ralentissements que des interruptions de la pensée – contribuent à la clarification de la narration, à son côté inéluctable et fatal. Peu d'endroits où l'auditeur risquerait d'être induit à des significations aberrantes : la rythmisation est sous contrôle, tout au plus révélatrice d'une légère et inhabituelle hésitation du psychanalyste face à lui-même.

Dans *L'Atelier* le silence imprègne également tous les personnages : silence gêné des non-juifs et impossibilité pour les juifs de relater leur histoire personnelle.

MARIE : *C'est votre mari qui aime pas ça [danser] ?*

SIMONE : *(après un léger temps) Il n'est pas là, il est déporté.*

Bref silence (p. 137)

Comme dans *Le Visiteur*, *L'Atelier* fait coïncider le silence comme thème général et la manière silencieuse de faire échanger des silences par les personnages, de construire une série de tableaux réalistes sans que jamais l'enjeu dramaturgique ne soit expressément évoqué. Le silence est du non-dicible, ce que chacun sait (la mort des déportés), mais que personne n'ose dire, par pudeur et pour ne pas donner une réponse définitive aux questions en suspens. Seules les didascalies révèlent les hésitations en les nommant du point de vue de leur brièveté (*léger temps, bref silence*). L'indication de temps est une didascalie à l'intention des acteurs, pour signaler le malaise. Le silence reste intérieur à la fiction et à l'interprétation psychologique des personnages.

Il en va de même dans une autre écriture mimétique du réel, celle de Xavier Durringer dans *Une Envie de tuer sur le bout de la langue* :

POUPON : *Rou !*

ROU : *Quoi ?*

POUPON : *Rien...*

ROU : *Si, dis-moi ?*

POUPON : *[...] j'ai une envie de tuer au bout de la langue... (p. 118)*

Les silences, marqués par les points de suspension, sont très brefs, ils ont à peine la possibilité de se laisser théâtraliser, tant la situation est tendue et le débit rapide. Durringer ne les utilise que pour suggérer les affects et enchaîner actions et réactions. Ils sont tellement programmés et prévisibles qu'ils ne sauraient participer activement à la constitution du matériau et de sa masse amorphe, ouverte à la voix du lecteur.

De cette ouverture du texte par le silence, cette manière de le faire résonner dans l'éther de la phrase et de la scène, on prendra à présent trois exemples, chargés d'illustrer ce que nous avons nommé le « silence structural ». Ces exemples seront choisis en fonction de la rythmisation qui leur est imposée – ou du moins fortement suggérée – par une ponctuation qui est une véritable « mise en scène » de la phrase.

Dans *Éclats*, de Catherine Anne, on a de fait l'impression de ne recevoir que des éclats d'objets

pulvérisés et coupants, une mosaïque qui n'aurait pas encore été assemblée, parfois des éclats chatoyants et des reflets réunis par hasard.

ALEX: *La mayonnaise tombe*  
LAJOS: *La mayonnaise mienne*  
ALEX: *La mayonnaise tienne oui*  
*Elle ne tient pas*  
*Pas du tout*  
*Elle dégringole elle s'effondre*  
*Fonce* (p.82)

L'absence de ponctuation, la disposition en vers libres sont autant d'unités de souffle et de vecteurs énergétiques clairement tracés pour les comédiens. La langue théâtrale est gestuelle et les gestes vocaux, rythmiques et physiques sont ici prescrits par la syntaxe et sa disposition typographique. L'allusion à une faute de français et le jeu de mots sur *tienne* qui en résulte n'est pas simplement la preuve de l'habileté linguistique du personnage, elle révèle un travail de Catherine Anne sur le signifiant, une tentative pour transformer le langage en musique. En concentrant les échanges, en réduisant le langage à quelques mots ou sonorités, l'auteur s'approche du silence ou d'une polysémie propre à la poésie. Il joue sur les échos, les sonorités (effondre/fonce), les altérations, les contaminations entre les signifiés ou entre les signifiants. Sa «déponctuation» est respiratoire en ce qu'elle insuffle une vie nouvelle au langage et au monde: la communication interpersonnelle, en particulier entre les deux amies Marthe et Camille, passe par des échanges à demi-mot, dans un langage très condensé, dans une «mayonnaise» qui, elle, *tient* bien. Les silences dans le texte ne sont plus des sous-entendus et des impressions subjectives, ce sont des «trous» qui reconstituent le texte (la mayonnaise), qui le concentrent et parfois le dénaturent, qui trouvent une autre énergie pour les échanges, comme s'il s'agissait d'inventer, grâce aux jeux du signifiant, une autre manière de communiquer.

La place et la dimension des silences contribuent à travailler de l'intérieur la matière verbale, à en modifier la composition, à en échanger le rythme et

donc à constituer une écriture spécifique. Le silence n'est donc pas toujours audible/visible et matérialisé dans des points de suspension, ou une pause. Il est parfois comme intégré à l'écriture, en particulier au jeu sur le signifiant. Dans *Toujours l'orage* d'E. Cormann, les dialogues d'un rêve sont restitués tels quels:

NATHAN: *Je les démêle, maman. Il faut tout le temps les démêler, tu comprends.*

VOIX DE FEMME: *De quoi je me mêle?*

NATHAN: *Je l'aime, mais m'aime-t-elle?* (p.73)

Aucune pause marquée dans la transcription/ représentation de ce rêve. Il y a plutôt une fureur de dire qui accélère le rythme, fait immerger des termes aux signifiants proches, mais aux signifiés distincts: *démêle/mêle/m'aime*, la série étant précédée par la forme enfantine de *mère*: *maman*. Les hésitations et les ralentissements de l'inconscient se trouvent éliminés et comprimés dans une chaîne ininterrompue et dense de signifiants. À l'image de la fable de la pièce qui, une fois lancée, ne connaît aucun arrêt et qui progresse de manière dramatique vers l'issue finale: la reconnaissance, pour le vieil acteur, d'une culpabilité et d'une fuite, et pour le jeune metteur en scène, de l'impossibilité d'échapper lui aussi à la culpabilité collective. Tous deux découvrent peu à peu ce qu'ils ont toujours réprimé et réduit au silence, *Toujours l'orage* fera rage en eux. De la même manière, la pièce de Cormann est bâtie comme un cauchemar à la logique implacable, mais dont on ignore jusqu'au bout le sens profond.

Le silence, ainsi donc, n'est pas toujours nettement audible, marqué par une longue pause, indiqué par une didascalie, signalé par le personnage. Souvent, c'est à l'auditeur d'entendre les ruptures entre les fragments, de mettre en mémoire la suspension d'un énoncé pour être capable de la connecter avec une nouvelle énonciation. Telle est la technique de déliaison des répliques, inventée par Tchekhov et systématisée aujourd'hui par Vinaver:

M<sup>me</sup> AUZANNEAU: *Ça me rappelle l'orage quand la petite est partie et qu'on a su seulement après qu'elle faisait l'infirmière à l'hôpital.*

XAVIER: *Vous avez de mauvais rapports avec elle?*

SOPHIE: *On dirait un roman qui commence.*

M. AUZANNEAU: *Et la pute. (Portrait d'une femme, p. 507)*

Chacun parle sans apparemment se soucier des autres : les brefs silences qui suivent chaque réplique font apparaître d'autant plus fortement le changement de thème et produisent un effet de cacophonie. Vinaver ne touche pas au signifiant des mots, il se contente de disjoindre les fragments, de répartir un même discours sur plusieurs répliques, d'organiser les échos. Le fin travail de marqueterie déplace les césures et instaure de nouveaux silences, particulièrement éloquents. L'auditeur met par exemple ce discours en mémoire «et le connecte avec l'occurrence soudaine». Cette accusation éclaire ironiquement la question bien innocente de Xavier, l'ami de Sophie, question sans destinataire précis : prêter l'oreille, connecter les fragments, ne pas craindre d'avoir, identifier et remplir les espaces de silence, telles sont les principales tâches de l'auditeur-lecteur. La difficulté n'est donc pas de repérer les silences, car il n'y en a pas et les répliques défilent à toute allure. Elle est de faire tenir les silences entre les échos sans perdre le fil des diverses conversations. Parfois, comme dans cet extrait, la déliaison est extrême, à d'autres moments, notamment lors des duos entre Sophie et Xavier (p. 505-507), les échos et les silences semblent comme expulsés et les locuteurs se répondent, en utilisant des stichomythies.

Ces trois exemples empruntés à Anne, Cormann et Vinaver soulignent l'importance de la voix dans le texte, celle du personnage-locuteur, mais aussi celle du lecteur/spectateur qui décide de la ponctuation vocale qu'il y «entend», c'est-à-dire perçoit phonétiquement et comprend. On donnera deux exemples de cette ponctuation vocale : le découpage de la phrase et le choix de son *acmé*.

Le découpage dramaturgique en actes, tableaux, scènes et répliques fournit un premier cadre avec des hiatus plus ou moins marqués, assurant la rupture ou la liaison des éléments. Dans l'alexandrin, des règles limitent les possibilités de la diction. Mais c'est

toujours le comédien qui par son jeu (voix + corps + texte) décide des pauses et de leur durée, fixe le schéma intonatif. Qu'on songe aux deux premiers alexandrins de *Britannicus* :

*Quoi /// tandis que Néron s'abandonne au sommeil  
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?*

La voix du comédien fera un effort physique pour prolonger le *quoi*, avant d'ouvrir la voie à la subordonnée temporelle, par un silence que seule sa présence est en mesure de tenir.

L'écriture contemporaine est souvent beaucoup plus libre de décider de la place des pauses ; le silence est parfois un véritable couperet qui fait mal et a des conséquences violentes. Ainsi dans *Éclats* de C. Anne, cet échange entre la mère et la fille doit être réglé avec une précision d'horloger ou de guillotiner.

LA MÈRE: *ma petite //*

MARTHE: *je ne suis pas ta petite //*

*Je suis ta deuxième fille ///*

*morte*

LA MÈRE: *Marthe (p. 78)*

Une première pause (après *petite*) correspond à la typographie séparant les reprises de souffle. Une seconde vient, beaucoup plus brutalement, séparer deux membres de phrase et deux idées, avec un effet de surprise. Le cri de la mère «Marthe» est immédiat, et sa proximité renforce le parallélisme phonétique *morte/Marthe* qui sous-tend toute la pièce.

C'est la voix qui participe à la respiration du texte, en fonction à la fois de la ponctuation inscrite en lui (qu'elle doit ou non matérialiser clairement par des signes diactiques) et du sens que le locuteur désire lui conférer. La respiration et le sens ont partie liée : sans respiration rythmante et clarifiante, le sens n'émerge pas ; sans un minimum de sens, on ne peut (faire) respirer et vivre le texte.

La voix participe à la mélodie et à l'intonation de la phrase. Là encore, l'intonation obéit à des prescriptions du texte, mais c'est le locuteur qui, en fin de compte, décide de la mélodie générale, et notamment du sommet de la phrase, ou *acmé*,



moment qui termine la montée de la voix avant sa redescende. *L'acmé* se situe toujours à un endroit stratégique.

Soit la première phrase de *Dans la solitude des champs de coton* de B.-M. Koltès : « *Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir...* » (p.9).

La phrase de Koltès continue pendant encore une page entière, mais comme il faut bien respirer, le lecteur ou l'acteur décide de l'attribution des pauses et de la gestion montée/descente de la voix en fonction des capacités respiratoires. Dans l'extrait cité, on pourrait ne réaliser qu'une seule acmé sur *moi* ; l'on a aussi la faculté d'organiser deux acmés, la première sur *lieu*, la seconde sur *moi*. La première montée/descente restera subordonnée à la seconde. D'autant plus qu'il faut décider sur quel mot précis se fait l'acmé, sur *chose* ou sur *moi*. En accentuant *chose* et en coupant avant *moi je peux* (descendant) on ne fait de *moi* qu'une répétition du mot *je*, on insiste sur la chose et on néglige ce *moi*. Au contraire, en accentuant *moi* et en regroupant *chose* et *moi*, on insiste sur la chose, et on laisse ouverte la possibilité d'une apposition entre *chose* et *moi* : moi qui suis une chose, un objet du désir. L'ambiguïté sur l'objet du désir, la chose, est, on le voit, au cœur du dispositif rhétorique de la phrase, Koltès laissant le lecteur prendre ses responsabilités respiratoires.

La question du silence n'est qu'une affaire d'écriture, et l'écriture est liée à la respiration. Le souffle est ce qui nous fait écrire et lire selon des silences, des pauses, un rythme, une matière verbale à travailler.

Où se logent les silences du texte dramatique ? On a vu que l'acte de lecture est ce qui décide, en dernière analyse, de leur implantation. Dans notre schéma de la coopération textuelle, la colonne B (situation d'énonciation) est le monde de référence d'où nous interrogeons le texte à tous ces niveaux. C'est aussi la zone de silence face au sens et au bruit du texte, considéré dans sa textualité et sa fictionnalité (colonne A). La mise en jeu du texte est en effet une

mise à l'écoute du texte, à partir de nos hypothèses de lecture, nos attentes, nos questions, nos sous-entendus. On a déjà eu l'occasion de constater que les pièces contemporaines sont peu analysables du point de vue de leur thématique (I), de leur dramaturgie et de leur fable (II), de leur action (III) et de leur idéologie (IV), et qu'il est donc préférable de les examiner en surface dans leur textualité et leur situation d'énonciation. C'est ce qu'on vérifiera brièvement en repérant les silences et leur fonction dans quelques-unes des catégories de la textualité (A) et de la situation d'énonciation (B).

#### MUSIQUE ET MATIÈRE DES MOTS

Les mots sont pris, en poésie comme au théâtre, entre le son et le sens. Pour les apprécier, pour mesurer la polyphonie d'un Michel Vinaver ou d'une Catherine Anne, il faut d'abord entendre les échos, les répétitions, les allitérations, les allusions. Cette écoute musicale et rythmique n'exclut pas l'analyse discursive et linguistique, mais elle la précède. Les mêmes mots sont donc tour à tour ou simultanément signifiants et signifiés. Le même silence est à déguster tantôt comme une pause musicale avant le son, tantôt comme un effet de sens facilitant la mise en réseau sémantique des mots.

Il y a « musique et matière des mots » dès que le sens surgit non d'une intention ou d'un plan, mais d'un matériau. On a vu dans l'extrait de *Toujours l'orage* de Cormann (p.73) que la série *démêle/même/maman/m'aime* est un pur jeu sur le signifiant *m(aime)*. Comme pour le travail du rêve, dont il est du reste question ici, il faut partir du travail sur le signifiant. Or le silence, quoique difficilement repérable, constitue un signifiant, une matière de la musique des mots. Son absence aussi, d'ailleurs, car un discours sans aucune pause, sans ponctuation, dit d'une seule traite, fournit un matériau brut dont émerge peu à peu du sens. Dans *Inventaires* de Philippe Minyana, trois femmes racontent à toute vitesse leur vie pour un jeu radiophonique, interrompues seulement par le meneur de jeu. En parlant sans reprendre leur souffle, sans réfléchir, elles « sortent » des souvenirs et des

aveux, elles « désenfouissent » des aspects oubliés de leur vie. Cette « psychanalyse du pauvre », cette « parole automatique », ce « monologue extérieur » mettent en lumière la trame de leur vie et la constitution de leur langue.

C'est là une recherche fréquente de l'écriture dramatique contemporaine : retrouver la langue dans son flux intérieur mais en extériorisant ses procédés, en les traitant comme une matière rythmique. *Inventaires* résume trois vies de femme en trouvant pour chacune non seulement une manière de parler caractéristique de leur milieu social, mais aussi une vitesse d'exécution, un phrasé, une rhétorique de la phrase qui sont le meilleur garant de leur identité profonde.

La langue fait sentir sa dégradation, son appauvrissement, sa déshumanisation. Ainsi dans *Exécuteur 14* de Hakim, le dernier survivant de la guerre relate avec minutie le processus d'oubli qui atteint l'être humain et sa langue :

*Tu perds la mémoire  
Tu tombes dans le précipice où il n'y a pas de fond.  
Tu tombes, et le monde passe devant tes yeux, comme un fou qui a perdu le sens. Toutes les directions sont perdues, lost pour toujours.  
Tu lookes, et tu ne comprends rien à ce qui est arrivé. Tu vois seulement les yeux de petite amie ou de l'enfant. ils crient help.  
En silence.  
Toi, tu n'as rien fait. Pas tendu la main.  
Alors tu ne poses pas de questions, et no comment tu oublies.  
(p. 35)*

Un cri silencieux : cet oxymore est tout ce qui reste du monde extérieur. La langue se gangrène d'expressions anglaises toutes faites, le survivant approche de sa fin. La langue comme l'existence humaine se rabougrit, se replie sur elle-même (p. 37), le silence est destructeur, surtout celui qui précède « l'explosion et la mort » (p. 36).

Les conditions de communication et d'énonciation réunissent l'ensemble des informations dont nous avons besoin pour imaginer une situation dramatique à l'intérieur de laquelle les dialogues prennent leur

sens. D'une manière ou d'une autre le lecteur perspicace et *a fortiori* le metteur en scène astucieux trouvent toujours suffisamment d'indices pour reconstituer la situation d'énonciation et irriguer le texte dramatique. L'écriture contemporaine repose souvent sur une situation d'énonciation paradoxale, explicitée. Dans *Via negativa* de Durif, on a peu d'informations sur les personnages, leur origine ou leurs motivations, on sait seulement qu'ils se retrouvent dans un établissement psychiatrique pour expérimenter de nouveaux médicaments antidépresseurs. Leurs discours, ils en sont conscients, ne sont que des paroles (p. 40) :

*Dans la chambre conjugale*  
JOSEPH : *Cela fait longtemps.*  
BERNADETTE : *Longtemps ?*  
JOSEPH : *Tu sais bien de quoi je veux parler ?*  
BERNADETTE : *N'en parlons pas.*  
JOSEPH : *N'en parlons pas.*  
BERNADETTE : [...] *tu es là posé à côté, plus de désir, comme on dit, mais ça ne se dit pas, ça ne se dit jamais, l'aveugle et le paralytique, on avance, côte à côte, on s'en va mais où ? [...]*  
JOSEPH : *Si l'on parle, cela ne pourra être que questions réponses, ou bien là posées côte à côte paroles qui s'emmêlent par moments, ne disent rien d'autre que cela. S'échangent, tu crois ? Non, ne se frôlent même pas, posées, côte à côte. Si un seul les disait, qu'est-ce que cela ferait ?* (p. 39-40)

Les mots, comme les deux personnages, sont ici posés l'un à côté de l'autre : il n'y a plus d'amour, plus d'échange, plus de dialectique. C'est ce que regrette Joseph et c'est ce qui rend le lecteur perplexe quand il doit interpréter ce dialogue ou la pièce tout entière. Un tel dispositif n'a pourtant rien d'inhabituel : il y a toujours du jeu entre les répliques, et cet espace vide est nécessaire à l'interprétation, car le dialogue n'est pas enchaîné à une logique causale ou temporelle des questions/réponses, il est ouvert sur de toujours possibles envolées. Le lecteur ou le metteur en scène repère les espaces de silence, en imagine d'autres, déconnecte les répliques autant qu'il les rapproche. Cette scène de *Via negativa* dispose les locuteurs, couple névrotico-obsessionnel, côte à côte sur un lit et

il leur superpose des dialogues qui à la fois refusent la parole présente (« n'en parlons plus », p. 39) et rejettent les futurs échanges qui ne seraient que des « questions réponses » (p. 40). Cette scène est l'image même d'un dispositif d'énonciation qui pourrait être un dialogue réussi, mais qui reste une rencontre impossible. La communication sait qu'elle ne serait qu'une superposition de déclarations dont l'« emmêlement » est un jeu vide ne menant nulle part. Pour que la communication réussisse, il faudrait que les locuteurs acceptent de gérer, d'échanger, de partager les blancs du discours, les silences gênés, la parole commune qui sous-tend ces deux manières de parler ; il faudrait que les personnages, au même titre que l'auteur et le lecteur-spectateur, acceptent la présence de silences constitutifs de toute parole.

Toutes ces conditions ressemblent fort à cette autre question de la situation d'énonciation : la *conscience métalinguistique*. Parfois, les pièces font allusion à leur propre fonctionnement : il s'agit souvent d'une référence à la théâtralité et aux conventions. L'allusion n'a du reste pas à être directe et destructrice de la fiction ; elle est volontiers suggérée par un parallélisme des constructions, une reprise ou une reduplication. Ainsi *Pour un oui, pour un non* : la dispute à peine terminée, les protagonistes se lancent dans une nouvelle polémique autour du oui et du non (p. 1515), le conflit portant sur la pause entre le oui et le non. Dans *Art*, une ironie semblable marque la pointe finale. Cette fois-ci, le blanc n'est plus scandaleux et assimilé à l'inanité de l'art moderne ; il figure et représente les nuages blancs, la neige et « un homme qui traverse un espace et disparaît » (p. 62). Clin d'œil de l'auteur à son lecteur, car personne n'est dupe de ces retournements ironiques.

Plus la conscience métalinguistique est sollicitée, plus l'auto-référentialité de la pièce est affirmée ; plus l'insistance sur les marques de la théâtralité est grande, et plus le silence des formes se « dessine » clairement, comme si, issu des formes vides, le silence laissait voir les lignes de force, la précision géométrique. D'où cette constatation : la convention, la technique, le métalangage sont clairs et nets, car ils

se dessinent sur un fond neutre, vide, silencieux, non parasité par une représentation mimétique et psychologique du monde.

D'une manière générale, on sait bien que plus la structure est abstraite et vide, plus elle est en mesure d'accueillir un texte ouvert, complexe, adaptable, poétique, à savoir éloigné du réalisme quotidien. L'écriture contemporaine est comme attirée par le vide, fascinée par le silence des formes, par la mise en vue des espaces vides. Elle rejette tout autant le non-sens de l'absurde, le non-dit du quotidien et du néonaturalisme, le non-dicible du langage, que le mysticisme du « silence éternel de ces espaces infinis » qui effrayait tant Pascal (*Pensées*, III, 206).

Le silence – Pascal l'avait bien vu – est pris entre l'éternel et l'infini, entre le temps et l'espace. D'où la double équation suivante :

(1) *Silence + temps = noir sémantique, plein de sens.*

(2) *Silence + espace = blanc sémantique, vide du son.*

- (1) En prenant le temps d'écouter un silence, on finit par lui attribuer un sens compact et précis : le silence se traduit en un sens très tangible.
- (2) En « étalant » un silence, en l'associant à une étendue, on le dilue, on en fait un support pour un sens à venir, on en reste au vide de sons non sémantisés et verbalisés.
- (1) Dans le premier cas, on fait parler le silence pour obtenir la parole ; par exemple en imaginant le sous-texte, notamment aux endroits marqués comme des *pauses* ou des *temps* : travail du théâtre psychologique.
- (2) Dans le second cas, on fait taire la parole pour obtenir le silence ; on réduit le langage à l'essentiel, comme pour suggérer des espaces de recueillement et de silence : travail de la poésie, et de toute écriture qui part du silence (M. Duras, N. Sarraute, C. Anne, E. Jelinek, Y. Réza, beaucoup de femmes, apparemment).

Le plus difficile n'est pas, contrairement aux apparences, de faire parler le silence, c'est plutôt de faire taire la parole. Car faire parler le silence n'exige

qu'un peu d'imagination et l'on sait que les gens de théâtre et les piliers de bar n'en sont pas dépourvus. En revanche faire taire la parole exige que l'auditeur ou le lecteur fasse abstraction de ce qu'il entend ou voit, pour percevoir les blancs, les ruptures, les silences dans une parole ou une musique apparemment pleine: voyance de la poésie et de l'écriture dramatique d'aujourd'hui.

Il y a toutefois un danger à transformer ce silence, cette voix arrêtée, ce langage saisi dans l'instant, en un espace vide et blanc, en une structure invisible supportant l'ensemble de l'œuvre. Car cet espace, cette structure risque de se figer, d'échapper aux processus d'écoulement temporel, de devenir une forme géométrique et statique aussi raide qu'un carré sémiotique à la Greimas.

Or le silence n'est pas un état permanent, il est toujours précédé ou suivi du bruit (celui de la langue, de la musique, du sens). Il importe de savoir quand se fait le silence et quand il se défait.

La structure de l'œuvre dramatique, en d'autres termes, est fluctuante, et sa fluctuation dépend aussi (mais pas seulement) du regard et de l'écoute du lecteur ou du spectateur. Le regard est fuyant et l'écoute est flottante, ce qui nous oblige à revoir et réécouter sans cesse la frontière entre le silence et la parole. À tout moment de la lecture du texte dramatique contemporain, on doit être en mesure de modifier la rhétorique du texte (à ses cinq niveaux: voir notre schéma), notamment en vertu des interactions induites par le parcours entre les cases.

Voir le silence n'est pas chose aisée, surtout au pays des aveugles et des sourds, mais c'est sûrement le prix à payer pour accéder à la structure à la fois embrouillée et absente des textes contemporains. Apprendre à les délier, à les délire sans délirer, tel est le programme pour un lecteur trop longtemps obsédé par l'idée de faire le plein de sens. Avec le vide du son, le silence des structures, ce lecteur se retrouve dans un univers de formes silencieuses où les choses se compliquent pour lui, à force de devenir simples et ouvertes. Décidément le silence fait peur, peur d'en jouir, pour lui comme pour elle.

#### ŒUVRES DRAMATIQUES CITÉES

- ANNE, C. [1989]: *Éclats*, Paris, Actes Sud-Papiers.  
 CORMANN, E. [1997]: *Toujours l'orage*, Paris, Minuit.  
 DURIF, E. [1996]: *Via negativa*, Arles, Actes Sud.  
 DURRINGER, X. [1990]: *Une Envie de tuer sur le bout de la langue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1990.  
 GRUMBERG, J.-C. [1989]: *L'Atelier*, Paris, Actes Sud, 1990.  
 HAKIM, A. [1990]: *Exécuteur 14*, Paris, Théâtre Ouvert.  
 KOLTÈS, B.-M. [1986]: *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit.  
 MINYANA, P. [1987]: *Inventaires*, Paris, Éd. théâtrales, 1993.  
 REZA, Y. [1994]: *Art*, Paris, Actes Sud-Papiers.  
 SARRAUTE, N. [1967], *Le Silence*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996;  
 [1982]: *Pour un oui, pour un non*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.  
 SCHMITT, E.-E. [1994]: *Le Visiteur*, Paris, Actes Sud-Papiers.  
 VINAVER, M. [1984]: *Portrait d'une femme*, *Théâtre complet*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 1986.

# DEUX BOUCHÉES « DEUX BOUCHÉES DE SILENCE » : UNE LECTURE DE PAUL CELAN DE SILENCE

ALEXIS NOUSS

*Mais il n'y avait pas de voix dans tout le vaste désert sans limites, et  
les caractères gravés sur le rocher étaient : SILENCE.*

(E. Poe, trad. C. Baudelaire)

La notion de silence surgit aisément à la conscience du lecteur de Celan, offrant la facilité d'un concept qu'une certaine vulgate de l'esthétique moderne a répandue. Fonds obscur que l'art ne recouvrirait pas mais révélerait. Pour la poésie celanienne, en outre – et la critique ne s'est pas fait faute d'égrener de telles analyses –, le silence pourrait être rapporté à d'autres catégories: le silence mystique; celui de la crise du langage au tournant du siècle, nourri de romantisme; celui, enfin et surtout, né d'une histoire ayant au XX<sup>e</sup> siècle, dans sa barbarie et son horreur, privé l'humain de sa dignité d'être parlant. Le silence, dans ces perspectives, serait la manifestation d'un indicible, la positivité de cette impossibilité. Mais la poésie de Celan ne succombe pas à l'indicible, elle le combat ou l'interroge, elle est quête d'un langage propre à le figurer.

Dans l'*Entretien dans la montagne*, son unique récit en prose, il est déjà évoqué deux silences (le silence évoqué, trouvant voix? Ce qui semblerait maladresse stylistique révèle l'idée-force que je cherche à dégager). Le premier appartient à la nature, sauve de l'humanité, ou désertée. Le second, qui s'installe entre les deux protagonistes, est d'un autre ordre: «[...] le silence n'est pas un silence, nulle parole ne s'est tue, nulle phrase, ce n'est qu'une pause, ce n'est qu'un intervalle entre les mots, ce n'est qu'un vide, tu peux voir toutes les syllabes immobiles alentour; ils sont langue et bouche, ces deux-là, comme auparavant [...]» (*Entretien*, p. 11). Le silence comme immobilité ou immobilisation des syllabes, non plus un manque de langage mais une intensification de celui-ci, sa présentation comme champ d'intensités, d'autant plus puissant qu'il est, en somme, à l'arrêt. Le langage ne s'est pas tu, il s'est interrompu. Et il va reprendre, mais autre, différent, tel que le vise la poésie celanienne.

Si l'*Entretien dans la montagne* dégage ainsi deux sortes de silence, la langue allemande permet, lexicalement, d'en distinguer trois dont les usages dans l'œuvre de Celan révèlent, en regard, trois qualités ou conditions de l'être et du langage, de

l'être du langage : *Schweigen*, *Stummheit*, *Stille*<sup>1</sup>. Dans cette esquisse d'une analytique du silence, les trois termes ont une vertu heuristique et leurs occurrences ne répondent pas à un sémantisme systématique qui découlerait des catégories dégagées. Une telle lecture serait contraire à un principe majeur de la poétique celanienne qui est l'événementialité spécifique de chaque poème et donc l'organisation autonome de sa signifiante.

*Schweigen* désigne le silence en son acception courante, l'absence de parole ou sa cessation dans l'exercice concret (au sens de la première interruption des deux mentionnées plus haut).

*Stummheit*, mutisme, renvoie davantage à une non-parole, son refus ou son contraire (la seconde interruption). La notion est encore liée au langage mais dans une conceptualité plus large qui touche à l'éthique.

*Stille* prend valeur de silence dans le champ sémantique du calme, du repos, de l'immobilité. Dimension dépassant la seule sphère humaine pour suggérer une ontologisation et une autonomisation du silence qui en fait un de ces espaces utopiques vers lesquels tendent et où se croisent les méridiens de la poétique celanienne.

Articulés dans une pensée de l'histoire, ces trois modes – ou tensions de la parole poétique – en dessinent une sortie progressive. *Schweigen* participe de l'exercice langagier, fût-il interdit ou aliéné, mais demeure intrinsèquement lié à son historicité. *Stummheit* se comprend comme un retrait de cette inscription, dérive vers la condition de l'*in-fans*. *Stille* accomplit et achève ce retrait, hors du langage et hors de l'histoire, royaume où vie et mort deviennent indistinctes, où les survivants rejoignent les disparus.

#### 1/ SCHWEIGEN

Dédié à René Char, que Celan traduisit, «*Argumentum e silentio*» – déjà en son titre – développe la nature de ce premier silence. Il est imposé au langage, il le saisit de l'extérieur, la mort frappant le vivant :

*À chacun, le mot qui chanta pour lui,/ quand par derrière la meute se rua sur lui –/ À chacun, le mot qui chanta pour lui et*

*se figea./ À elle, à la nuit,/ ce qui fut survolé d'étoiles, arrosé de mer,/ à elle, ce qui fut silencieusement [erschwiegen],/ ce qui ne coagula pas quand le crochet à venin/ transperça les syllabes./ À elle, le mot qui fut silencieusement.<sup>2</sup> (Seuil, p. 111)*

Le silence saigne, cependant, laisse sa trace ; la blessure reste ouverte et le poème naît de cette non-cicatrisation dont il perpétue la béance. Plus haut dans le recueil, «*Soir des mots*» disait : «[...] la cicatrice du temps/ s'ouvre/ et couvre le pays de sang [...]» (Seuil, p. 74). Dans le recueil suivant, la dernière strophe de «*Stimmen*» («*Voix*») dit : «*Pas/une voix – un/ bruit tardif, étranger aux heures, offert/ à tes pensées, ici, enfin,/ ici éveillé: une/ feuille-fruit, de la taille d'un œil, profondément entaillée; elle/ suinte, ne veut pas cicatriser*» (Grille, p. 13). Le silence est bien ici l'absence de parole sans que cesse néanmoins la potentialité d'une expression<sup>3</sup>.

Mais cette possibilité qui demeure entraîne une temporalité particulière. Du mot silencieusement, le poème précise : «[...] il témoigne en dernier,/ en dernier, quand seules résonnent des chaînes,/ il témoigne pour elle [la nuit], qui repose là-bas/ entre l'or et l'oubli [...]» (Seuil, p. 111-113). Y est repris l'impératif du poème «*Parle toi aussi*» : «*Parle toi aussi,/ parle en dernier,/ dis ta parole*» (Seuil, p. 105). Le silence qui s'abat sur le mot porte le risque d'être définitif<sup>4</sup>, la première interruption n'est jamais sauve de devenir la seconde. *Schweigen* est constamment menacé de déborder vers *Stummheit*. Ce que montre le sémantisme instable du premier terme. Certains poèmes font du silence un envers du langage, ou un modèle : «[...] un mot qui me fuyait/quand ma lèvre saignait de langage./ C'est un mot qui allait à côté des mots,/ un mot à l'image du silence [*nach dem Bilde de Schweigens*],/ entouré de buissons de chagrin et de pervenches» (Seuil, p. 27); «*Avec la bouche, avec son silence [mit seinem Schweigen],/ avec les mots qui se refusent*» (Rose, p. 21); «*Vous couteaux aiguisés de prière,/ de blasphème, de prière,/ de mon/ silence [meines/ Schweigens]./ Vous mes paroles, qui vous estropiez/ avec moi, vous/ mes paroles droites*» (Rose, p. 61). Mais ailleurs le silence acquiert une valeur en



soi comme le montrent les citations autour de l'Entretien dans la montagne ou ce poème de Schneepart reprenant la symbolique de la pierre :

[...] elle, elle aussi [ton ombre]/ je la cailloutais [besteinigt] de moi/ le droitement ombré, le droitement/ résonnant –une/sixte étoile,/ vers laquelle tu fais silence [hinschwiegst],// aujourd'hui/ fais silence [schweig dich], où tu désires,// [...] chez moi dans la multitude pétrée. (Part de neige, p. 23)

Le silence n'est plus contingent mais prend la figure d'un destin, «sixte étoile» dissimulant à peine l'étoile jaune. Dans le poème «Du durchklastert», la venue au oui s'opère «am Saum des gewendeten Schweigens» («au bord du silence retourné») (Part de neige, p. 27), renversement similaire à celui du souffle – Atemwende (Renversement du souffle), titre d'un recueil antérieur – indiquant la transmutation non dialectisée, le changement ontologique, le passage à une réalité plus essentielle. «Strette», poème final de Sprachgitter, réenonce l'association du silence et de la végétation posée dans le poème initial «Stimmen»: «Il était aussi écrit que/ Où? Nous/ posâmes dessus un silence [Schweigen]/ vaste, gorgé de poison<sup>5</sup>,/ un/ silence/ vert, sépale, il/ s'y attacha une idée de végétal –/ vert, oui/ attacha, oui,/ sous un ciel/ méchant» (Grille, p. 97-99; trad. modifiée). De même, les distiques ouvrant et fermant «À hauteur de bouche»: «À hauteur de bouche, tangible:/ sombre végétation [litt.: végétation de ténèbres],// [...]// Lèvre sut. Lèvre sait./ Lèvre le tait [schweigt es] jusqu'à la fin» (Grille, p. 63)<sup>6</sup>.

Le silence ne vient pas clore mais ouvrir, il est du côté du vivant, posé sur la bouche comme une parole. Schweigen, il contient déjà la tension qui le pousse vers Stummheit.

En deux endroits les deux termes sont co-occurents et permettent de saisir la relation des deux notions. Dans le poème «Les épis de la nuit», reprenant l'idée d'une floraison née du néant, qui donne son titre à la dernière section de Pavot et Mémoire, le regard, synonyme de langage pour Celan, est associé aux deux types de silence: «Comme eux [les épis de la nuit] muets [stumm]/ nous flottons vers le monde:/ nos regards,/ échangés pour être

consolés/vont à tâtons,/ nous font de sombres signes.// Sans regard/ton œil dans mon œil fait silence [schweigt] maintenant [...]» (Pavot, p. 139). Le mutisme porte la capacité expressive dont est dépourvu l'autre silence. Dans l'avant-dernier poème de De seuil en seuil, le texte associe directement la parole, sous la forme déclinée spricht, aux deux silences :

Ils vendangent le vin de leurs yeux,/ [...] ainsi l'exige la pierre,/ la pierre par-dessus laquelle parle [dahinspricht] leur béquille/ dans le silence [Schweigen] de la réponse –/ leur béquille qui une fois,/ une fois, en automne,/ quand l'année enfle jusqu'à la mort comme raisin, une fois, parle à travers [hindurchspricht] le mutisme [durch Stumme], de part en part, en bas,/ vers la fosse du conçu. (Seuil, p. 115; trad. modif.)

Un dire accidenté, blessé, rencontre sur deux modes le silence. Le premier n'est que réponse à l'histoire meurtrière, stérile puisqu'il ne fait que réagir à une pression externe, résultat d'une oppression. Traversé par l'histoire, il ne possède pas la faculté de ce qui la traverse, la fécondité du second silence qui vendange la mort (Tod/Traube, mort/raisin), qui la creuse pour en tirer matière à pensée (Schacht est la fosse ou le puits de mine et se pose en allitération à erdachten, participe passé de erdenken, imaginer, concevoir, où on peut encore entendre Erde, la terre).

## 2/ STUMMHEIT

Le mutisme correspond à une phase médiane et médiate où l'affliction reçue dans l'histoire se transforme en possibilité. L'interdit de parole suscite une autre parole, non seulement un autre dire mais un dire disant cet interdit. Au sein de ce qui lui est refusé mais dont on ne peut l'exclure – comment priver un locuteur de sa langue? –, le sujet trouve un autre mode langagier. Exemple ici la langue allemande de l'écriture des poèmes de Celan. «[...] au-delà/ de la zone des peuples muets, en toi/ balance de parole, balance de mots, balance/de pays: Exil»<sup>7</sup> (Choix, p. 215-217). L'exil des mots crée les mots de l'exil, et ce langage nouveau devient le pays d'accueil. L'aliénation du sujet, son étrangeté (voir *infra* le

poème «*Schliere*») sont désormais une expérience, un regard, transmuant, de baudelairienne manière, le mal en esthétique, non pour le transcender mais pour lui faire trace, alors que l'ontologie s'y refuse: «Mutisme et surdité s'installent<sup>8</sup>/ derrière les yeux./ Je vois le poison fleurir/ En toute sorte de paroles et de formes» (Rose, p. 129).

Et le sujet, retrouvant un langage marqué par l'expérience, retrouve une identité: le mutisme devient un refuge. «Mutité, à nouveau, spacieuse, une maison –/ viens, tu dois habiter» (Grille, p. 159) dit le poème «*In die Ferne*», «Au loin», dont le titre exprime l'éloignement devenu proximité et demeure. «*Heimkehr*» («Retour à la maison» – et aussi, pertinence contextuelle: le rapatriement du prisonnier de guerre) décrit un paysage de neige – ce qui recouvre de silence –, site chez Celan de l'après-désastre, mais aussi de ce qui s'y est préservé<sup>9</sup>, crypte<sup>10</sup> recueillant l'expérience de ceux qui n'ont pas eu de sépulture: «Dessous, à l'abri./ se hausse/ ce qui fait si mal aux yeux./ de colline en colline./ invisible.// Sur chacune,/ revenu chez soi<sup>11</sup> dans son aujourd'hui./ un Je échappé dans le mutisme:/ de bois, un pieu» (Grille, p. 23; trad. modif.). Le poème suivant «*Unten*» («En bas»), dont les deux premières strophes commencent par «*heimgeführt*», un synonyme pour «revenu à la maison», se conclut par: «Et le trop de mon verbiage:/ déposé sur le petit/cristal<sup>12</sup> dans le fardeau de ton silence [*Schweigens*]» (Grille, p. 25; trad. modif.).

Pour Celan, la restauration du langage répond à une double motivation: sa corruption dans l'histoire et son incapacité à dire l'horreur d'un réel inconcevable mais pourtant advenu. Devant cette aporie, il revient au langage non seulement de dire le réel mais aussi de le donner à voir, d'en donner les images – fussent-elles déficientes, mutilées –, d'où l'association récurrente du langage et du regard dans les poèmes. La mutité touchera alors pareillement l'œil «muet/ sous sa paupière de pierre» (Grille, p. 17). Invalidité explicitement traitée dans le poème «*Schliere*» («Taie»): «Taie sur l'œil:/ pour que soit préservé/ un signe qui traverse l'obscur,/ avivé par le sable (ou la glace?) d'un temps étranger/

pour un Toujours encore plus étranger/ et, comme muette/ vibrante consonne, accordé» (Grille, p. 29; trad. modif.). Ce dernier mot, *gestimmt*, du lexique des instruments de musique, renvoie morphologiquement à *Stimme*, la voix. Une parole nouvelle naît de l'histoire accidentée; le silence hérité du passé devient un silence matriciel, habitacle ou maison, pour l'émergence poétique.

Mais un tel accord ne signifie pas harmonie. Le signe naît d'un regard voilé et sa vibration recueille l'obscurité, le vide, l'étrangeté, telle la voix de Celan disant ses poèmes. Un poème ultérieur d'*Atemwende* s'affiche comme *ars poetica*, prenant le contre-pied de la métaphorisation familière à Jabès, énonçant, sur le modèle de la théologie, comme une poétologie négative: «PLUS D'ART DE SABLE, plus de livre de sable, plus de maîtres./ Rien sur les dés. Combien/ de muets?/ Dix-sept.// Ta question – ta réponse./ Ton chant, que sait-il?// Au profond-de-la-neige,/ fond-de-eige,/ on-e-ei<sup>13</sup> » (G. W., II, p. 39; ma trad.).

De nouveau, le sable et la neige, la glace, blanc silence. Désir d'un langage, pulsion esthétique se heurtant à l'impuissance et la dépassant en l'exprimant. L'art est condamné, plus d'inspiration à recevoir des maîtres du chant – pour ne pas employer un wagnérien «maîtres-chanteurs» peut-être implicite – puisque l'histoire a amené le règne d'autres maîtres, mortifères<sup>14</sup>. Plus d'inspiration même du côté de la poésie moderne, si prompte à traduire le silence, Mallarmé par exemple, le livre, le dé, avec lequel dialoguent les deux premiers vers. Même une «écriture du désastre», aux lettres de cendres<sup>15</sup>, est promise à l'échec. Pareillement, le réconfort du silence mystique: «dix-sept», selon les commentateurs, désigne l'impossibilité d'atteindre la plénitude des dix-huit bénédictions d'une prière centrale de la liturgie juive ou encore le mot hébreu pour «vie» qui revêt cette valeur numérique.

Le mutisme, cependant, ne verse pas dans le néant. Il peut encore dire l'échec. S'écoulent comme dérisoires grains de sable les syllabes des trois derniers vers. «Autour/ circulaient des voix sans mots, des formes vides [...]» dit la première strophe de «*Die Silbe*

Schmerz» («La syllabe douleur»), qui se termine sur : «[...] dans l'abîme/ ép-, ép-, é-/ pelait»<sup>16</sup> (Rose, p. 135). Balbutiement ou bégaiement, *lallen*. Tendresse dans le poème «Stille!» : «[...] et la langue nous balbutiait [lallte] des douceurs.../ (Elle balbutie [lallt] ainsi, elle balbutie encore ainsi)» (Pavot, p. 151). Force prophétique dans le poème consacré à Hölderlin : «S'il venait,/ venait un homme,/ venait un homme au monde, aujourd'hui, avec/ la barbe de clarté/ des patriarches : il devrait,/ s'il parlait de ce/ temps, il/ devrait/ bégayer [lallen] seulement, bégayer,/ toutoutoujours/ bégayer» (Rose, p. 41). Dans les deux cas, une promesse, un accueil : le langage se creuse de silence devant d'autres paroles, l'altérité de l'à-venir<sup>17</sup>.

«Au profond-de-la-neige,/ fond-de-eige,/ on-e-ei». Perte progressive de la capacité communicatrice du langage, mouvement vers un silence négatif, conclut une lecture commune de ce poème, remarquant que les derniers vers seraient intraduisibles en hébreu, langue dont l'écriture ne comporte pas de voyelles. La langue du peuple exterminé, elle-même effacée. La poésie de Celan combat précisément ce silence-là. Un poème de Pavot et *Mémoire* indique une autre direction, mutisme-mutation : «Nous mangeons les pommes des muets» dit «Tard et profond» (Pavot, p. 75) qui annonce un temps nouveau :

*Nous prêtons serment par le Christ Nouveau d'unir la poussière à la poussière,/ les oiseaux au soulier errant,/ [...] nous prêtons les serments sacrés de sable à la face du monde,/ [...] Vous broyez la farine blanche de la promesse dans les moulins de la mort,/ vous la présentez à nos frères et sœurs -// Nous agitions les cheveux blancs du temps.// [...] Vienne sur nous la faute de tous les signes alarmants,/ vienne la mer gargouillante,/ la rafale acharnée du repentir,/ le jour de minuit,/ vienne ce qui jamais ne fut!// Vienne un homme sorti de la tombe.*<sup>18</sup> (Pavot, p. 75-77)

Sorti du néant, du silence de la tombe, cet être-là n'en porte pas moins une parole, comme les nombreux personnages de muets dans l'œuvre d'Élie Wiesel, comme le narrateur de l'*Oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski, comme Hurbinek, l'«enfant de la mort» que Primo Levi rencontre à Auschwitz :

*Il ne paraissait pas plus de trois ans, personne ne savait rien de lui, il ne savait pas parler [...] mais ses yeux, perdus dans un visage triangulaire et émacié, étincelaient, terriblement vifs, suppliants, affirmatifs, plein de la volonté de briser ses chaînes, de rompre les barrières mortelles de son mutisme.*<sup>19</sup>

Il prononce pourtant, répétitivement, quelques sons, un mot ou plusieurs. «Les jours suivants, nous l'écoutions tous, en silence, anxieux de comprendre et il y avait parmi nous des représentants de toutes les langues d'Europe : mais le mot d'Hurbinek resta secret» (*ibid.*). Levi conclut son récit : «Hurbinek mourut les premiers jours de mars 1945, libre mais non racheté. Il ne reste rien de lui : il témoigne à travers mes paroles» (p. 22-23). Quelle aurait pu être la rédemption pour l'enfant né de la mort ? N'est-elle pas dans ce mot qui est langage («variations expérimentales autour d'un thème, d'une racine, peut-être d'un nom», dit Levi) mais insaisissable dans aucune langue, langage d'un au-delà des langues, semblable au pur langage, «*die reine Sprache*», dont Walter Benjamin affirme la présence révélée dans le contact traductif des langues humaines<sup>20</sup> ? N'est-elle pas dans le récit de Levi, ce dont il ferait l'aveu par sa dernière phrase ? C'est au demeurant à partir de ce passage de Levi que Giorgio Agamben développe sa pensée du témoignage :

*Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner ; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner. La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus, mais qui, par son non-signifier, s'avance dans le sans-langue jusqu'à recueillir une autre insignifiance, celle du témoin intégral, de celui, qui par définition, ne peut témoigner.*<sup>21</sup>

Deux mutismes donc se rencontrent pour donner voix au silence : celui de la victime privée de parole par l'histoire, celui du témoin à qui l'histoire donne la parole mais qui est privé de mots devant l'indicible.

Cependant, puisque Levi est ici mentionné, il faut rappeler que la critique<sup>22</sup> se plaît à souligner la sévérité avec laquelle il commenta et jugea la poésie de

Celan. Il est vrai que les lignes qui lui sont consacrées dans « De l'écriture obscure » peuvent sembler négatives, rédigées au nom d'un devoir moral :

*Si son message est un message, celui-ci se perd dans le « bruit » : il n'est pas une communication, il n'est pas un langage, tout au plus est-il un langage encombré et manchot, tel celui de qui va mourir, seul comme nous le serons tous à l'agonie. Mais justement parce que nous les vivants nous ne sommes pas seuls, nous nous devons de ne pas écrire comme si nous étions seuls. Nous sommes responsables, tant que nous vivrons : nous devons répondre de ce que nous écrivons, mot pour mot, et faire en sorte que chaque mot porte.*<sup>23</sup>

Il est néanmoins loisible de ne pas prêter entièrement foi à la véhémence de Levi, ou, du moins, d'en tenter une analyse. D'abord l'essai n'est pas consacré à l'écriture de la Shoah mais à la vogue d'« une manière obscure » d'écrire et à l'admiration qu'elle suscite. Dans son argumentation, répétée tout du long, attribuant à l'écriture une fonction de communication l'obligeant à la clarté et à la compréhensibilité, refusant l'expression seulement idiolectale – le hurlement, l'inarticulé, le grognement animal –, Levi en vient à une exagération suspecte puisqu'il y amalgame Celan à Pound dont « l'obscurité de [l]a poésie a la même origine que son culte du surhomme » (*ibid.*, p. 73) ou à la rhétorique répressive des coercitions religieuses et politiques. Par ailleurs, on mettra en avant le suicide de Levi. Alors qu'il rapproche le destin final de Trakl et Celan et leur écriture, commentant : « Leur destin commun fait penser à l'obscurité de leur poétique comme à un prêt-à-mourir, à un non-vouloir-être, à un fuir-le-monde dont la mort voulue a été le couronnement » (*ibid.*, p. 73-74) ; alors qu'il consacra de fortes pages au suicide de son ami Jean Améry dans *Les Naufragés et les Rescapés*, lui-même se donnera la mort – en avril, comme Celan –, ce qui ne manque d'appeler à une reconsidération de ses propos. En outre, à relire attentivement « De l'écriture obscure », la position s'avère plus modérée qu'il n'y paraît. Levi admet une juste motivation aux styles de Trakl et de Celan, due aux contextes historiques respectifs tout en précisant,

avec une curieuse insistance : « Pour Celan surtout, et parce qu'il est notre contemporain (1920-1970), il faut penser de manière plus sérieuse, plus responsable » (*ibid.*, p. 74). Il reconnaît ensuite que son obscurité n'est ni orgueil, ni facilité mais « un reflet de l'obscurité de son propre destin et de sa génération, qui va s'épaississant autour du lecteur, l'enserrant comme tenaille d'acier et de froid » (*ibid.*). Puis après avoir réitéré son exigence de clarté dans « l'échange entre les hommes », il conclut brutalement : « Mais allons bon, je le répète, ce sont là mes préférences, et non la règle. Quand on écrit, on est libre de choisir le langage ou le non-langage le mieux approprié [...] » (*ibid.*, p. 77), tout écrit obscur pouvant devenir clair pour d'autres lecteurs ou d'autres temps. Le jugement n'est donc pas sans appel. Et l'on peut se demander si ce plaidoyer n'est pas *pro domo*, énoncé dans la mémoire et la blessure de ce que *Si c'est un homme*, écrit au lendemain de la guerre, trouva difficilement un éditeur et fut reçu dans l'indifférence. Levi revint plus tard à plusieurs reprises sur l'angoisse du survivant dont le récit n'est pas écouté.

Au demeurant, on ne peut qu'être troublé par un poème de Levi dont le titre est identique à celui qui ouvre *Grille de parole* (« Voix ») et dont les variations thématiques autour du langage et du silence rejoignent étroitement Celan, jusqu'à la citation de Villon, démentant la thèse de « De l'écriture obscure » :

*Voix muettes depuis toujours, voix d'hier ou à peine éteintes ;/  
Tends l'oreille et tu en saisis l'écho./ Voix rauques de ceux qui  
ne savent plus parler./ Voix qui parlent mais ne savent plus  
dire./ Voix qui croient dire./ Voix qui disent et ne se font pas  
entendre./ Chœurs et cymbales pour faire passer en  
contrebande/ Le sens dans un message qui n'a pas de sens./ Pur  
chuchotement pour laisser croire/ Que le silence n'est pas le  
silence./ À vous parle, copains de galle :/ C'est à vous,  
compagnons de noce que je parle./ Vous, comme moi ivres de  
mots./ Mots-poignards, mots-poison./ Mots-clé, mots-rossignol./  
Mots-sel, mots-masque, mots-népenthes./ L'endroit où nous  
allons est un lieu de silence./ Un lieu de surdité, limbes des  
solitaires et des sourds./ La dernière étape, il te faut la parcourir  
sourd./ La dernière étape, il te faut la parcourir seul.*<sup>24</sup>

À lire ces vers, le texte sur l'écriture obscure révèle davantage un travail de dénégation<sup>25</sup>. Même s'il ne l'admettait pas pour des raisons tenant à son combat contre l'oubli d'Auschwitz, Levi n'est pas étranger à l'affirmation que tout langage après les camps est mêlé du «rôle du moribond», que la poésie doit porter à la fois la mémoire et l'anticipation du silence de la mort.

Ce silence d'un avant ou d'un après du langage sera celui de notre dernière catégorie.

### 3/ STILLE

Alors que «Le Méridien»<sup>26</sup> présente le poème comme en chemin, vers l'autre, vers la rencontre, un poème antérieur disait déjà: «Un peu parla dans le silence [Stille], un peu se tut [schwie],/ Un peu alla son chemin./ Banni et Perdu/ étaient chez eux» (Grille, p. 57). «Banni»: Celan ou le poète, «*der Verbannte dort oben, der/ Verbrannte*», «là-haut le Banni, le Brûlé» (Rose, p. 153). Et «perdu» pour qualifier le langage, perdu dans l'abîme, perdu dans l'indicible: «[...] j'ai perdu –/ perdu un mot,/ qui m'était resté:/ sœur./ [...] j'ai perdu un mot, qui me cherchait:/ *Kaddisch*» (Rose, p. 33) dit le poème «L'écluse», dont l'image se retrouve dans un poème d'*Atemwende*: «Silence des vasières, puis/ de l'herbe des berges [*krautige Stille der Ufer*].// Cette écluse encore. [...]// Devant toi, dans/ les sporanges géants rameurs,/ siffle, comme si ahaient là des mots, la faucille/ d'une brillance» (Choix, p. 279).

Brillance dont la trace n'est pas perdue, conservée en la langue hébraïque, *ziv*, que la ténèbre n'a su éteindre<sup>27</sup>, pas plus que le peuple la parlant: «Calme [still] dans les artères coronaires,/ déliée:/ *Ziv*, cette lumière» (G. W. II, p. 202). *Contrainte de lumière* dit le titre du recueil posthume, à comprendre comme l'inextinguibilité de la lumière dans la ténèbre, où le discours poétologique relaie celui, invalidé par l'histoire, de la croyance spirituelle. Dans un poème au titre emprunté à Shakespeare, *Le Roi Lear*, «*Give the word*», qui thématise le langage comme passage, les «mots de passe» contre la «bouillie d'art»<sup>28</sup>, Celan reprend une figure déjà citée: «Vint un homme» et conclut en unissant encore le silence et la lumière:

«La lèpre silencieuse [*der stille Aussatz*] se décolle de ton palais,/ et évente ta langue de lumière/ de lumière» (Choix, p. 275; *trad. modif.*). Est-ce ici une référence mallarméenne à l'éventail et au pouvoir d'écriture? On peut entendre dans *Aussatz Satz* la phrase, la proposition, et aussi la composition grammaticale et typographique de même que le principe de raison. Il est encore possible de «donner le mot». Le silence-lumière de *Stille* après le silence-non-couleur de *Stummheit*.

Le langage comme perte<sup>29</sup> mais non définitive, plutôt son passage ailleurs – l'écluse –, d'une humanité défaite à une humanité refaite, du verbiage humain, devenu insignifiant, au royaume poétique, utopique, *Stille*, le silence comme promesse et accueil de cette parole ressuscitée si le poète parvient de nouveau à réguler le dire, éclusier pour contenir le trop-plein de l'horreur, devenant à ce titre «sourcier dans le silence» (Seuil, p. 75).

«*Stille!*» est le titre de l'antépénultième poème de *Pavot et Mémoire*:

*Silence! J'enfonce l'épine à ton cœur,/ car la rose, la rose/ se dresse avec les ombres dans le miroir, elle saigne!/ Elle saignait déjà, lorsque nous mêlions le oui et le non<sup>30</sup>,/ lorsque nous le sirotions,/ parce qu'un verre, qui avait jailli de la table, tinta:/ il annonçait une nuit qui s'enténébra plus longtemps que nous, // [...]// Silence! L'épine a pénétré plus profond dans ton cœur:/ elle se dresse alliée à la rose. (Pavot, p. 151; *trad. modif.*)*

Le cœur, les ombres et la rose: emblèmes de la poésie celanienne. Dédiée à la figure de la sœur-épouse – la mère disparue – récurrente dans *Pavot et Mémoire*<sup>31</sup>, rejointe par la poétique, qui apparaissait dans le poème précédent, «Paysage», et qui revient dans le suivant, «Eau et feu»<sup>32</sup>: «[...] pense que je fus ce que je suis:/ un maître de cachots et de tours,/ un souffle dans les ifs, un buveur dans la mer,/ un mot, où tu descends en feu» (Pavot, p. 155). Le dernier poème du recueil marque le parcours poétique accompli:

*[...] Là-bas seulement tu entras entièrement dans le nom, celui qui est tien,/ tu vins à toi d'un pas sûr,/ libres, les marteaux s'élancèrent au beffroi de ton silence<sup>33</sup> [Glockenstuhl deine*



Schweigens]/ *ce qui est écouté te rejoint, / ce qui est mort met aussi son bras autour de toi, / et vous allez tous les trois dans le soir. // Rends-moi amer. / Compte-moi parmi les amandes.* (Pavot, p. 157)

Par la parole du poème, par la poétique désormais conquise, le sujet peut rejoindre son destin<sup>34</sup> et le servir par cette parole même. La parole poétique s'unit au silence de la disparue, au mutisme de la disparition.

*Stille* se retrouve comme titre d'un poème de Fadensonnen, dernier recueil paru du vivant de Celan, sa signification polarisant ainsi toute l'œuvre : « Silence<sup>35</sup>, – conduis-moi parmi les rapides. / Feu des cils, luis en avant » (G. W. II, p. 170; *ma trad.*). La poésie celanienne recueille ce qui est à venir, donne à entendre ce qui n'a pas encore été prononcé, la promesse de lumière. Elle crée ainsi un temps, un flux temporel, une continuité que l'on pouvait croire perdue à jamais, effacée dans le désastre de l'histoire : « Toi de foehn. Le calme [*Stille*] / volait devant nous, une seconde / vie, bien visible. // [...] la branche, / vite écrite au ciel, nous porta, [...] un demain / sauta dans l'hier, nous saisîmes, / en poussière, le chandelier, je jetai / tout dans la main de personne » (Grille, p. 61<sup>36</sup>). Ce « personne » qui marque récurrentement chez Celan le néant de la destruction historique, non-espace – l'utopie du « Méridien » – et pourtant réceptacle de la parole renaissante. Le poème s'intitule « Un jour et encore un ». C'est qu'il n'est pas, ne fut pas de jour dernier<sup>37</sup>. Grâce à l'écriture : « [...] il y eut un reste de temps, un reste à chercher / du côté de la pierre – elle / fut hospitalière, elle / ne coupa pas la parole ». Marque de confiance, ce dernier terme étant le titre d'un poème précédent qui dit : « Il y aura encore un œil, / [...] Il y aura encore un cil, / [...] Devant vous il est à l'œuvre, / comme si, à cause de la pierre [*litt.* : puisqu'il y a pierre], il restait des frères » (Grille, p. 17).

Un temps au-delà du temps, une prolongation, une survie : ça se dit « *Überleben* » mais pourquoi ne pas le dire « *Stilleben* », « nature morte »<sup>38</sup>, puisque *Stille* donne à penser la possibilité d'un temps préservé du naufrage, un temps qui n'aurait pas sombré dans

l'histoire, un calme soustrait à la tempête (les deux termes figurant dans le premier poème de *La Rose de personne*). Le poème « *Stilleben* » parle de lumière, de regard et d'un temps<sup>39</sup> encore possible que le poème annonce et qu'il représente, sans cependant effacer le désastre puisqu'il en provient et lui répond, lui opposant une nouvel *ethos* :

*Bougie contre bougie, lueur contre lueur, reflet contre reflet. // Et cela ici, en dessous : un œil / sans l'autre et clos, / a doté de cils ce qui est venu / tard et n'était pas le soir.*<sup>40</sup> // *Au-devant l'étranger, dont tu es l'hôte ici : / le chardon sans lumière / que du lointain / l'obscurité offre aux siens / pour ne pas être oubliée. // Et encore ceci, disparu dans la surdité : / la bouche / de pierre et mordant dans les pierres, / hélée par la mer / qui roule ses glaces le long des années.* (Seuil, p. 69 ; trad. modif.)

Dans la proposition « *verschollen im Tauben* », « disparu dans la surdité [*litt.* : dans ce qui est sourd] »<sup>41</sup>, le terme *verschollen* désigne les disparus d'une guerre. La surdité, alors, pendant du silence, interprétable comme la coupable passivité devant le crime, est aussi ce qui préserve les victimes et peut les inscrire sur la pierre muette. Une telle préservation est justement illustrée dans l'interprétation double et contraire d'un même vers. Le silence sera l'espace scripturaire de la stratégie herméneutique demandée par la poétique celanienne.

Le motif de la bougie, déjà présent dans l'*Entretien dans la montagne*, anime un poème antérieur du recueil, « Devant une bougie ». Dans ce texte au lyrisme inspiré par la figure de la mère et nourri de symbolique religieuse, les derniers vers développent encore le thème d'un reste temporel où le sujet, le poète, peut inscrire sa survie. Soulignée par une paronomase en fin de ligne (*überlaübt / Taube*, assourdi / colombe), la surdité reconduit la notion de silence, dans le décor habituel de mer et de glace.

*[...] je t'absous / de l'amen qui nous assourdit, / de la lumière glaciale qui l'entoure / là où il se jette dans la mer, haut comme une tour, / là où la colombe, grise, / picore les noms / de ce côté et de l'autre du mourir : / Tu restes, tu restes, tu restes / enfant d'une morte, / voué au non de ma nostalgie, / uni à une crevasse du temps / devant laquelle m'a conduit le mot maternel / pour*



qu'une seule fois/ elle tressaille, la main/ qui toujours et  
toujours agrippe mon cœur! (Seuil, p.63)

Le poème réunit les disparus et les rescapés par-delà la césure temporelle de l'absence. Le sujet a intégré la ténèbre, l'écriture étant le lieu et le moyen de cette intégration. Si la première strophe de «Soir des mots» peut dire: «Soir des mots – sourcier dans le silence! [im Stillen]/ Un pas, un autre,/ un troisième dont ton ombre/ n'efface pas l'empreinte» (Seuil, p.75)<sup>42</sup>, c'est que la meute de «*Argumentum e silentio*», qui se rue sur le mot, a inscrit sa fureur au creux de la parole poétique, dans l'intériorité même du poète: «Les dogues de la nuit des mots, les dogues/ maintenant aboient/ au sein de toi [...]» (ibid.).

Un poème du premier des recueils posthumes, *Contrainte de lumière*, dira ce destin accepté, encrypté, travail de deuil à la fois accompli par le travail d'écriture et le permettant, le silence vécu et préservé comme expérience, libéré de la culpabilité attachée à la condition du survivant: «[...] le silence/ éprouvé [die erfahrenen Stille], un champ, insulé,/ dans le feu,/ après/ l'espérance toute rassasiée,/ après tout/ destin détourné:// gagnés en chantant avec impénitence,/ les sacrifices des marais, là où tu// me cherches, en aveugle» (Contrainte, p.139).

La colombe introduisait déjà dans *Pavot et Mémoire* le thème du silence où le sujet peut rejoindre celle dont il est séparé<sup>43</sup>: «La plus blanche d'entre les colombes prend son vol: il m'est permis de t'aimer!/ [...] L'arbre silencieux est entré dans la chambre silencieuse [Der stille Baum trat in die stille Stube]./ Tu es si proche, alors que tu ne demeures pas ici» (Pavot, p.125). L'arbre, symbole de résistance<sup>44</sup>, apporte la possibilité d'une proximité qui ne nie pas l'éloignement: «nous nous séparons enlacés» («Louange du lointain», Pavot, p.69). L'ici du poème accueille tous les lointains, comme l'ici du lecteur accueillera le poème. Offrande d'une fleur, puis le poème conclut sur un énoncé aphoristique, qui rappelle un célèbre adage freudien: «Où jamais n'a été, toujours va rester./ Jamais nous ne fûmes: ainsi nous restons près d'elle» (ibid.)<sup>45</sup>. Pronom féminin

qui, en allemand comme en français, peut renvoyer à la fleur, à la colombe, à la disparue, mais surtout féminité matricielle et utopique où la présence se crée de dire l'absence, féminité de la langue alors.

Ce reste-là n'est pas ce qui reste, un reliquat, la négativité stérile d'un ayant-eu-lieu, puisque ce qui est arrivé n'a précisément pas eu de lieu, ayant effacé les catégories de l'avoir-lieu (entendement, mémoire, expression), mais doit être compris comme un nouvel espace qui accueille le possible de l'impossible, l'impossible devenu possible dans la parole poétique façonnée de silence, la reprise de la possibilité du possible, autre nom du temps, un reste qui ne se définit pas tant de son avant que de son après. Une telle potentialité créatrice fait naturellement de la langue la demeure de ce reste<sup>46</sup> car ce reste n'est pas non plus un surplus ou un don, le legs des disparus aux survivants mais davantage un partage, c'est-à-dire à la fois ce qui sépare et ce qui est mis en commun, où les disparus donnent vie aux survivants en même temps que les survivants donnent voix aux disparus.

Partage du silence où s'écrit le poème: «T'ayant fait signe,/ le silence [Stille] de derrière/ le pas [Schritt] d'une femme noire» (G.W. II, p.365) dit la première strophe d'un poème «politique» de Celan, écrit à la suite de l'assassinat de Martin Luther King, qui conclut: «Ne t'ajourne pas, toi». Le silence n'est pas une sortie de l'histoire mais la scène de sa rencontre. L'allemand construit pareillement le verbe «ajourner», *vertagen*, autour de «jour», *Tag*. Dans l'espace du silence, se fait jour le poème, «en marche»; dans l'espace de ce jour, éclôt le temps reconquis sur l'histoire, dût-il plus tard amener le poète à sa fin<sup>47</sup>:

[...] le duc du silence [der Herzog der Stille]/ enrôle en bas  
dans la cour du château des soldats./ Sur l'arbre il hisse sa  
bannière – une feuille qui y bleuit, l'automne venu;/ il essaime  
l'épi de la mélancolie dans son armée et les fleurs du temps;/ des  
oiseaux aux cheveux il va immerger les épées. (Pavot, p.17;  
trad. modif.)

\* \* \*

Ce parcours du silence par la poésie celanienne, ce qu'elle en a compris et qu'elle nous en fait

comprendre, apparaît du rapprochement de deux poèmes portant le même titre, « *Heimkehr* » (« Retour à la maison »). L'écriture reflète le travail de l'histoire dans le geste scripturaire. Le premier poème, non publié du vivant de Celan, est classé parmi les textes de jeunesse – fragile typologie en poésie –, avant ce qui serait doctement nommé le corpus celanien. Un premier tapuscrit le date de 1939, un second de 1944, rédigé dans sa période bucovinienne<sup>48</sup>. Mais certains thèmes (la voix, la mère, l'étoile – sous la forme de l'aster –, l'obscur) et la facture (fragmentation métrique et morphologique) des poèmes ultérieurs sont là, ce qui invite d'autant notre comparaison. L'histoire a déjà frappé; Paul Antschel, avant de devenir Paul Celan, est déjà atteint. Le poème, pourtant, est encore empreint d'une certaine croyance en une clarté, vitale ou diurne, gardant la désolation à distance.

*Aucune/ voix cachée qui ne soit/ dévoilée./ Aucune./  
Comment sinon persisterait/ la vie à grandir devant moi/ et à  
se transfigurer?/ Aux amis/ – à la maison il n'y en aura plus –  
/ un regard est certainement/ suffisant/ et à la mère/ le signe  
peut-être de mon aster –/ Ceux qui continuent de chercher,/  
sont seulement aux écoutes pour savoir si la mort,/ ou un jour  
torturant,/ un qui n'est pas de l'autre côté/ s'assombrissant  
dans la nuit,/ ne sont pas derrière le silence...// O brisures dans  
le cœur. (Frühwerk, p. 16; ma trad.)*

Le silence est le premier de notre typologie (*Schweigen*), plus encore: la voix est mentionnée, fût-elle tue, dissimulée, même si, derrière, menacent la mort ou la tourmente. Le retour à la maison, quoique solitaire, semble encore possible.

Dans le second poème, déjà cité plus haut, la souffrance, la détresse barrent de désolation la possibilité du retour. La blancheur, « comme hier », celle de la neige et de la colombe, est sinistre, sans espoir, devenue la couleur sans chaleur de la perte.

*Chute de neige, de plus en plus dense,/ couleur colombe, comme  
hier,/ chute de neige, comme si maintenant même tu dormais  
encore./ Du blanc qui s'étend jusque très loin./ Dessus, à  
l'infini,/ la trace de traîneau du perdu./ Dessous, à l'abri,/ se  
hausse/ ce qui fait si mal aux yeux,/ colline après colline,/ invisible./ Sur chacune,/ ramené à la maison dans son*

*aujourd'hui,/ un Je échappé dans le mutisme:/ en bois, un  
pieu./ Lâ-bas: un sentiment,/ que fait flotter par ici le vent de  
glace,/ attachant son drapeau couleur-de-/ colombe, de-neige.  
(Grille, p.23; trad. modif.)*

L'histoire a gagné, comme un invincible sommeil. Le mutisme (« *ins Stumme* ») du sujet répond à un paysage dévasté, où il est désormais seul. La neige ne laisse percer que des signes menant au néant. L'espace est vide, fermé à la promesse du retour, et pourtant « *Dort: ein Gefühl* », il ne succombe pas au silence – le mutisme est refuge –, à l'immobilité. Un vent souffle, certes glacé, mais soutenant un mouvement. Un pieu planté comme un signe. Un drapeau hissé, avec peut-être, qui disent le silence, les mots d'un poème, celui-ci puisque la blancheur désormais dite devient celle qui accueille l'écriture<sup>49</sup>.

## NOTES

1. Un quatrième terme aurait pu se proposer à catégorisation: l'adjectif *leise*, relevant du champ sémantique de la douceur, de la légèreté. En quelques occurrences, les traducteurs de Celan l'ont effectivement rendu par silencieux/silencieuse (*Seuil*, p. 29; *Rose*, p. 31; *Part de neige*, p. 40). Mais ce choix ne me semble répondre qu'à une motivation stylistique et n'induit aucune sémantisation différente de celles que j'ai dégagées.
2. Celan, corrigeant une traduction de ce poème, inscrit: « la parole de silence » (*Choix*, p. 325).
3. Raison pour laquelle je privilégie la traduction littérale « feuille-fruit » pour *Fruchtblatt* alors que J.-P. Lefebvre (*Choix*, p. 129) choisit d'utiliser le lexique technique de la botanique, « pistil », en précisant que l'extrémité du pistil se dit *Narbe*, stigmat, cicatrice. *Blattnarben* dans « À hauteur de bouche » (*Choix*, p. 148).
4. Voir mon essai « Parole sans voix », dans *Dire l'événement, est-ce possible?* (Séminaire autour de J. Derrida), Verdier (à paraître).
5. « *Giftgestillt* »: à noter le radical *still*, comme une annonce de la dernière catégorie de silence.
6. Figure dans ce lexique botanique le stigmate dont il était question plus haut.
7. J.-P. Lefebvre remarque: « Le même radical russe *nem* – sert à former le mot qui veut dire “allemand” (*nemeckij*) et le mot qui veut dire “muet” (*nemoj*) » (*Choix*, p. 356) en roumain. Ce poème, « Et avec le livre de Taroussa », privilégie thématiquement le destin des poètes russes persécutés, mais on sait combien Celan identifiait leur souffrance avec celle du peuple juif et la sienne. N'est-ce pas, par ailleurs, l'exilé Léo Strauss qui écrivit *La Persécution et l'art d'écrire*, qui certes ne traite pas

de poésie, mais cependant d'oppression et du statut des minoritaires et des victimes?

8. La traduction littérale serait: «Cela devient muet, cela devient sourd [*Es wird stumm, es wird taub*]».

9. La neige constitue un réseau métaphorique présent tout au long de l'œuvre. Voir, dans le recueil *Sprachgitter* (*Grille du langage*), «*Schneebett*» («Lit de neige») qui suit immédiatement le poème éponyme «*Sprachgitter*», s'achevant sur les vers «deux/bouchées de silence». La logique poétique est similaire: de même que la neige recouvre le langage et l'expérience pour susciter un autre dire du réel, la grille qui sépare du langage, marquant l'impossibilité de son usage antérieur, en réorganise un autre. En allemand, «grille» est le terme technique utilisé pour désigner la structuration du cristal, une des symbolisations de l'écriture poétique chez Celan. Voir aussi le recueil intitulé *Schneepart* (*Part de neige*).

10. Voir sur ce point la théorie psychanalytique de N. Abraham.

11. M. Broda retient «rapatrié».

12. Symbole de l'élaboration poétique chez Celan. Le réseau de la neige (voir note *supra*) y est lié par la figure du flocon.

13. Le démembrement de ces derniers vers est souligné typographiquement:

*Tiefimtschnee,*

*Iefimnee,*

*lie.*

Un autre exemple d'une telle dislocation langagière se trouve dans «*Huhediblu*» (*Rose*, p. 123).

14. «La mort est un maître venu d'Allemagne» dit la célèbre «Fugue de mort».

15. Cendres et sable partagent la même valeur comme en témoignent de nombreuses occurrences et le titre du tout premier recueil paru en 1948, puis interdit de diffusion par Celan, *Le Sable des urnes* (*Das Sand aus den Urnen*).

16. «[...] im Abgrund/buch, buch, buch/ stabierte, stabierte». J.-P. Lefebvre traduit: «[...] dans l'abîme/ syl, syl, syl/labait, labait» (*Choix*, p. 211).

17. Comme dans la philosophie de Lévinas où se lie langage, altérité et temps.

18. «Les soleils de la mort sont blancs comme les cheveux de notre enfant [...]» (*Pavot*, p. 71) dit le poème précédent, et le suivant: «Il est temps qu'il soit temps» (p. 81). Les trois textes forment la conclusion de la première partie du recueil, juste avant la «Fugue de mort».

19. *La Trêve* (trad. E. Genevois-Joly), p. 21.

20. Voir «L'abandon du traducteur», nouvelle traduction de l'essai sur la traduction de W. Benjamin par A. Nouss et L. Lamy.

21. *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. P. Alferi), p. 48. Voir aussi p. 190sq., 212sq.

22. Voir par exemple M. Anissimov, *Primo Levi ou La Tragédie d'un optimiste*, p. 410 et 568.

23. P. Levi, «De l'écriture obscure», *Le Métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture* (trad. M. Schruoffenegger), p. 75.

24. À une heure incertaine (trad. L. Bonalumi), p. 64. Les deux derniers vers sont imprimés en retrait. J. Semprun, dans sa préface, réinterroge lui aussi l'article «De l'écriture obscure».

25. D'autant qu'on trouve un autre exemple de dénégation dans ce même recueil. L'article «Pourquoi écrit-on?» (p. 52-57) aligne neuf motivations à l'écriture sans que soit mentionnée celle qui poussa, de son aveu, Levi à écrire, à savoir la nécessité, personnelle et sociale, de témoigner. Ces pages sont tout à fait déconcertantes: pour la motivation d'enseignement, il cite comme exemple un livre de cuisine; à celle d'améliorer le monde, il oppose sa méfiance en citant l'exemple néfaste de *Mein Kampf*! La motivation psychologique est

minorée et les autres motivations sont de faible portée théorique. Bref, Levi évite constamment de se trouver là où on l'attend.

26. Dans *Poésie*, n°9, 1979 (trad. J. Launay).

27. Et que, pareillement, la traduction conservera. *Ziv* désigne, dans le lexique kabbalistique, l'éclat lumineux de la splendeur divine. Tel quel chez Celan, le terme est intraduisible, au sens d'une impossibilité et d'un impératif: cette brillance-là doit percer au travers des langues. Elle fait signe vers un domaine silencieux que j'ai ailleurs associé à l'espace traductif. Domaine de l'entre-langues que théorisait Benjamin, dont les idées sur le langage sont proches de celles de Celan. Sur *ziv* et sa non-traduction, voir J. Felstiner, «Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu», dans *Contre-jour*, p. 75-76.

28. Cet «art» inauthentique auquel «Le Méridien» oppose la poésie.

29. «Quel que soit le mot que tu prononces,/ tu remercies/ la perdition» (*Seuil*, p. 93). *Verderben*, perdition au sens de ruine, corruption.

30. Dans le recueil suivant, *De seuil en seuil*, cette idée est donnée comme un impératif pour assurer l'éthique du langage: «Parle –/ Mais sans séparer le non du oui» (*Seuil*, p. 105). Ce qui est venu de l'histoire, ce qu'elle a apporté, a été intégré, transmué, pour constituer la poétique. Il en est de même du silence. *Schweigen* devient *Stille*.

31. Explicitement dans «*Der Reisekamerad*» («Le compagnon de voyage»).

32. Ces deux signifiants comme thanathèmes, l'eau du suicide, le feu des crématoires. Leur union façonne la poétique celanienne. J'entends par «thanathème» des figures poétiques de la mort, celle de l'horizon historique de la poésie celanienne, celle du biographique.

33. «[S]'élancèrent/silence»: réussite de la traduction de V. Briet reproduisant la paronomase «*schwangen/Schweigen*».

34. La critique s'accorde à voir dans l'amande un double symbole du judaïsme: motif traditionnel de la culture juive et référence au gaz des chambres de la mort.

35. Felstiner choisit de traduire «*Stillness*» (calme, tranquillité) et lie le poème aux souffrances occasionnées par la grave crise psychique traversée alors par Celan (Felstiner, 1995, p. 233).

36. «Cologne, am Hof», «Au loin», «Un jour et encore un», «À hauteur de bouche», ces poèmes cités se suivent dans *Sprachgitter*, formant ce que j'appelle une micrologie poétique, empruntant un terme adornien, c'est-à-dire une unité textuelle, un nœud de signifiante circonscrite, forme que prend le sens dans l'œuvre de Celan afin de résister à une signification totalisante.

37. «[...] ce soir-là commençait un jour, un jour particulier, un jour qui était le septième, le septième après lequel viendrait le premier, le septième et non pas le dernier [...]» (*Entretien*, p. 15).

38. Chiasme traductif où le français choisit la mort pour dire ce que l'allemand, et l'anglais, rattache à la vie (*litt.*: vie silencieuse, ou immobile).

39. Voir les poèmes «À ton œil fut greffé» et «Ciel du temps» (*Seuil*, p. 53 et 89).

40. La traduction de cette strophe s'éloigne de l'original mais en rend efficacement la signifiante. Autre version: «Et ici en dessous, ceci: un œil/ dépareillé et clos,/ frangeant de cils le Tard qu'on voyait poindre/ sans être le soir» (*Choix*, p. 101).

41. Avec un renvoi homophonique à *Taube*, la colombe, dont il est traité plus bas.

42. «Un pas»: «*ein Schritt*», suggérant l'écriture, *Schrift*, une empreinte ou une trace de mots, «*Wortspur*», comme le dit le poème «*Dein vom Wachen*» d'*Atemwende*. Chez Celan, le poème est essentiellement mouvement (voir «Le Méridien»), ce qui explique que son écriture n'en est jamais qu'une trace, en vertu d'un principe poétologique positif et

non négativement, par simple logocentrisme. Parce qu'il est trace, et non plénitude signifiante, le lecteur peut y déposer son rythme, marcher sur ses pas. Par ailleurs, si le mot est marqué de fragilité, d'incomplétude (parmi de nombreux exemples: «sable du mot» [*La Rose de personne*], «ombre du mot» [*Part de neige*]), c'est que l'histoire meurtrière a condamné le langage à porter les stigmates de sa violence. La langue de la poésie celanienne est à la fois l'image mutilée de ce qu'elle était auparavant et l'expérimentation de ce qu'elle pourrait redevenir. Elle est langue de l'épreuve et épreuve de la langue. C'est le thème du poème «*Huhediblu*» (*Rose*, p. 123), abondamment commenté en ce sens.

43. Cette figure récurrente désigne sous les traits de l'aimée la mère disparue mais aussi, par identification, le double, disparu ou lointain, que le travail poétique permet de retrouver (voir «Le Méridien»).

44. Voir «Un air de filous» et «Arbre-aux-lueurs», les deux en succession, dans *La Rose de personne*. «Un mot-arbre, prometteur d'ombre» dit le second poème dans *De seuil en seuil*.

45. «TOI, SOIS COMME TOI, toujours» (*Contrainte*, p. 179) dit l'avant-dernier poème de *Lichtzwang*, qui cite la traduction en allemand ancien d'un passage d'Isaïe par Maître Eckhart puis se conclut par l'original en hébreu. La catégorie, cependant, du «toujours» chez Celan ne désigne pas une quelconque éternité transcendante mais une sphère temporelle nouvelle offerte au sujet, spécifiquement ouverte par le poétique. «Langage, pilastre en lisière des ténèbres», dit le même poème.

46. Le motif du reste est central chez Celan. La survivance de l'identité ou de la culture perdues dans et par la langue est un leitmotiv de l'expérience des exilés, volontaires ou contraints, notamment les intellectuels et écrivains: Gombrowicz, Semprun, Brodsky, tant d'autres, les témoignages sont nombreux. Ceux des victimes germanophones chassées par le nazisme sont particulièrement pertinents ici. On se souvient de l'entretien avec Hannah Arendt, «Seule demeure la langue maternelle» (*Esprit*, juin 1980, repris dans *La Tradition cachée*) au titre allemand plus éloquent: «*Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache*» («Que reste-t-il? Il reste la langue maternelle?»). G. Agamben le commente (1999, p. 210 sq.). De même J. Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, qui remarque en un singulier éclairage des vers de Celan que je viens de citer: «“Toujours”, dit-elle sans détour et sans hésitation. La réponse semble tenir d'abord en un mot, *immer*. Elle a *toujours* gardé cet attachement indéfectible et cette familiarité absolue. Le “toujours” semble qualifier justement ce temps de la langue. Il dit peut-être davantage: non seulement que la langue dite maternelle est *toujours* là, le “toujours là”, le “toujours déjà là”, et “toujours encore là”; mais aussi qu'il n'y a peut-être d'expérience du “toujours” et du “même”, là, comme tel, que là où il y a, sinon la langue, du moins quelque trace qui se laisse figurer par la langue: comme si l'expérience du “toujours” et de la fidélité à l'autre comme à soi supposait la fidélité indéfectible à la langue [...]» (p. 101-102). Le rapprochement n'est pas hasardeux. Celan dut être exposé à l'œuvre de Arendt, ne serait-ce qu'au moment du procès d'Eichmann par lequel il fut extrêmement marqué. Par ailleurs, sur le plan philosophique, la pensée de Arendt, lectrice de Kafka (voir *La Crise de la culture* et *La Tradition cachée*) et de Benjamin, analysant et défendant le pouvoir humain d'opérer des brèches dans la continuité chronologique par sa capacité de commencement, ne manque de résonner avec le thème celanien de la césure temporelle.

47. Lecture thanatographique du vers final.

48. Je cite le classement des éditeurs du volume *Das Frühwerk*.

49. L'adjectif «*dichter*» («plus dense»), peut s'entendre «*Dichter*», le poète et la trace de traîneau, «*Schlittenspur*», renverrait à «*Wortspur*», la

trace du mot ou la trace-mot, du poème «*Dein von Wachen*» d'*Atemwende*. Ou les mots du poème suivant, «*Unten*» («En bas»), également prémentionné, qui reprend le thème du retour, le réseau langage-regard-main et le motif de la syllabe:

«Ramené à la maison/ l'entretien convivial de/ nos yeux lents./  
Ramené à la maison, syllabe après syllabe, réparti/ sur les dés aveugles  
de jour, vers quoi/ se tend la main qui joue, grande,/ dans l'éveil./ Et  
le trop de mon verbiage/ déposé sur le petit/ cristal dans le fardeau de  
ton silence [*in der Tracht deines Schweigens*]». (Grille, p. 25; trad. modif.)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABRAHAM, N. ET M. TORK [1976]: *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion.
- AGAMBEN, G. [1999]: *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. P. Alferi), Paris, Rivages.
- ANISSIMOV, M. [1996]: *Primo Levi ou La Tragédie d'un optimiste*, Paris, J.C. Lattès.
- ARENDT, H [1989]: *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard;  
[1987]: *La Tradition cachée*, Paris, Bourgois.
- BRODA, M. [1986]: *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Cerf;
- [1981] (s. la dir. de): *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris, Cerf.
- CELAN, P. [1948]: «*Edgar Jené und der Traum von Traume*», dans G. W., vol. III, 155-161, 156;
- Rose [1979]: *La Rose de personne* (trad. M. Broda), Paris, Le Nouveau Commerce;
- Méridien [1979]: «*Le Méridien*» (trad. J. Launay), *Poésie*, n°9;  
*Part de neige* [1981]: *Part de neige* (trad. F. Gravereaux, M. Speier et R. Benusiglio-Sella), *Poésie*, n°21;
- G. W. [1983]: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, 5 vol., Francfort am Main, Suhrkamp;
- Pavot [1987]: *Pavot et Mémoire* (trad. V. Briet), Paris, Christian Bourgois;
- Frühwerk [1989]: *Das Frühwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp;
- Contrainte [1989]: *Contrainte de lumière* (trad. B. Badiou et J.-C. Rambach), Paris, Belin;
- Entretien [1990]: *Entretien dans la montagne* (trad. S. Mosès), Paris, Éd. Michel Chandeigne;
- Seuil [1991]: *De seuil en seuil* (trad. V. Briet), Paris, Christian Bourgois;
- Grille [1993]: *Grille de parole* (trad. M. Broda), Paris, Christian Bourgois;
- Choix [1998]: *Choix de poèmes* (trad. J.-P. Lefebvre), Paris, Poésie/Gallimard.
- DERRIDA, J. [1986]: *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée;
- [1996]: *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
- FELSTINER, J. [1995]: *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven and London, Yale University Press;
- [1981]: «Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu», dans M. Broda (s. la dir. de), *Contre-jour. Études sur Paul Celan*.
- LEVI, P. [1966]: *La Trêve* (trad. E. Genevois-Joly), Paris, Grasset;
- [1992]: «De l'écriture obscure», *Le Métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture* (trad. M. Schruoffenegger), Paris, Gallimard. coll. «Folio»;
- [1997]: *À une heure incertaine* (trad. L. Bonalumi), Paris, Gallimard, coll. «Arcades».
- NOUSS, A. et L. LAMY [1997]: «L'abandon du traducteur», *TTR*, Montréal, vol. X, n° 2.

## Une réflexion silencieuse

Michelle Héon s'est intéressée aux environnements et à la topologie dès le tout début de sa carrière et plus particulièrement, depuis de nombreuses années déjà, à l'archétype de la barque. Ses dernières réalisations portent sur l'interaction entre ses objets et le lieu naturel où l'on retrouve ces archétypes, dont le rivage de la mer, du lac ou de la rivière. Elle a donc mis en scène des installations environnementales où ses barques vieillissent et se dégradent avec le temps. Elle revisite régulièrement ces lieux et prend des photographies de la



Michelle Héon, 1997-1998.

décomposition de l'objet éphémère. L'installation de grandes barques réalisées à Brouage en France fut le début de toute une réflexion silencieuse sur le temps et ses effets pervers, mais combien riches et merveilleux, sur l'objet. Héon reconstruit des lieux imaginaires dans de grands espaces désaffectés où l'eau agit tel un miroir décuplant la présence physique et l'image de l'archétype. Ces lieux sont au départ des lieux de silence puisqu'ils n'ont plus de vie (de raison sociale). Ils sont désertés de toute activité humaine. Leur raison d'être initiale n'est plus valable. Ce sont des lieux que l'on recycle au gré des projets, leur insufflant un nouveau sens. Héon connaît et saisit ces lieux porteurs pour leur redonner vie par le biais de la contemplation. Les jeux de lumière et d'ombres font en sorte que les images que nous percevons ne semblent rien avoir de réel, si ce n'est leur appartenance primaire au réel. Mais Michelle Héon en fait le lieu d'une rencontre ambiguë où se jouxtent une part de réalité et

une part d'imaginaire. Le format des œuvres nous plonge non seulement dans le paradoxe, mais aussi dans un espace plus grand que notre échelle humaine, recréant ces grands espaces que nous ne pouvons contenir.

Devant l'immensité, l'Homme a tendance à se taire et à recréer le silence intérieur pour se laisser bercer par la sensation d'une certaine perte d'identité. Il se mesure à la démesure et par conséquent confronte sa propre réalité et sa propre longévité.

*Michel Groleau*





Document photographique (lentilles d'eau vertes), 1999. Recherche photographique/reflets, transformation des éléments du site et des matériaux. Installation à la citadelle de Brouage, France.



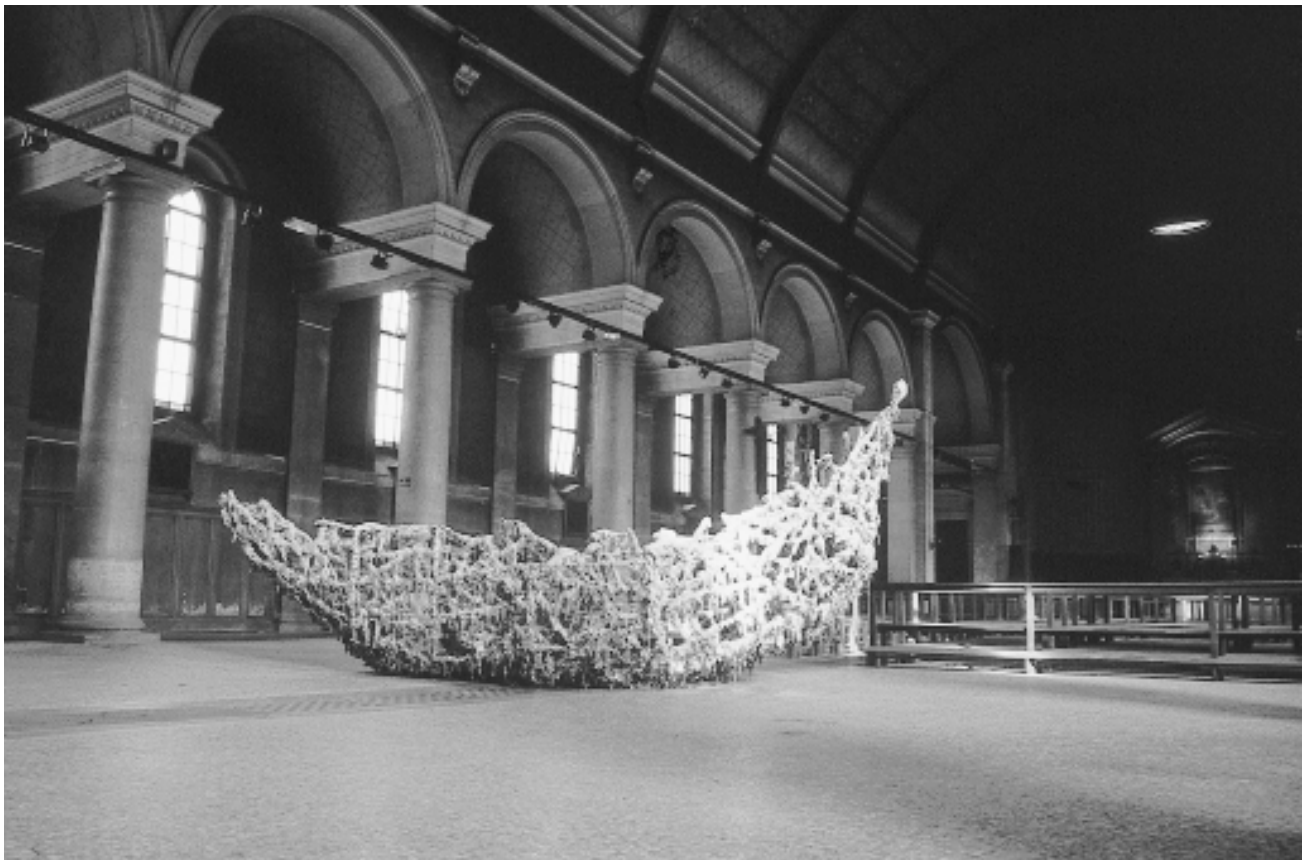
Géographie éphémère, 1999. Grande barque et reflets sur nappe d'eau.  
Usines Éphémères, Mains d'œuvres, Saint-Ouen, France.



Document photographique (lentilles d'eau rouges), 1999. Recherche photographique/reflets, transformation des éléments du site et des matériaux. Installation à la citadelle de Brouage, France.



Port de toile (*La magie d'un grand site*), 1998. Deux barques et trois épaves de 5m x 6,5m.  
Éclairage submersible et hors terre, pots de flamme sur les remparts. Citadelle de Brouage, France.



Barque funéraire, 1,65m x 5m x 1,10m, 1995. Draps broyés sur tiges métalliques.  
Éclairage : lumière des vitraux captée et réfléchiée avec des miroirs. Chapelle de l'hôpital Charles Foix-Edmond Rostand, Yvry-sur-Seine.





Topologies, 5m x 7m (surface) et 20cm à 1,20m (hauteur), 1996. Structures de cuivre et de fils d'acier recuit, trempées dans la pâte de denim broyée.  
Éclairage : néon flexible et lampes de poche. Centre national d'exposition de Jonquières.





Détail, 1999. Recherche photographique/reflets, transformation des éléments du site et des matériaux.  
Installation à la citadelle de Brouage, France.



Document photographique (lentilles d'eau rouges), 1999. Recherche photographique/reflets, transformation des éléments du site et des matériaux. Installation à la citadelle de Brouage, France.



# LE SENS (L')ISSU(E) DU SILENCE

## LE SENS ISSU

LUCIE ROY

Bien que, tout au long du présent texte, je paraisse quelque peu délaier la question du cinéma, celle-ci reste au cœur de mes préoccupations. Elle l'est toutefois d'une façon peu usuelle. Cette façon de faire est, je crois, seule susceptible de mener jusqu'à l'examen non pas du silence au cinéma mais, la différence est marquante, du silence pour le cinéma.

M'intéressent peu les exercices taxinomiques, ceux par lesquels pourrait être proposé l'examen des formes que revêt le silence au cinéma, et ne m'intéresse que subsidiairement le fait d'«ouvrir» un film en vue de décrire ce qui des intervalles paraît ou non reconduire le silence dans la fiction. Si l'écriture du silence au cinéma m'intrigue peu, c'est tout le contraire pour la ou les problématiques entourant l'écriture et son rapport avec le silence, l'écriture qui est le fait du silence et par où passe, de quelque façon, le cinéma. En effet, la mise en évidence du caractère cinétique –phénoménologique en fait– que signale le silence dans d'autres écritures, dont un poème, une lettre ou une toile qui sont ici soumis à la réflexion, devrait ultimement contribuer à mesurer les implications relatives du silence pour le cinéma, voire, et bien que je laisse au lecteur le soin d'apporter ses propres conclusions à ce propos, les implications relatives à l'habituelle mutité des silences au cinéma.

Le simple fait que le silence soit, le plus souvent, atteint de mutité et d'une mutité qui n'est évidemment pas le fruit d'un empêchement d'ordre technique mais de l'ordre d'une imagination langagière, le simple fait, autrement dit, que le silence au cinéma paraisse fuir de partout invite, je crois, à un examen de ce qui fuit et des lieux par où se produisent ces fuites, à une réflexion aussi sur ce silence qui, semblant fuir, est tout de même susceptible d'apparaître de là, c'est-à-dire de partout: dans les voix et les images, entre les voix et les images comme sous les voix et les images. Tout comme le lapin qui se cache sous le chapeau du magicien, le silence se trouve, le plus souvent, sous le langage cinématographique. Le langage en est l'issue. Vu de la sorte, le silence est seul susceptible de conférer au langage des effets –magiques– de sens.

Donc, à cause de l'apparente mutité du silence au cinéma, force est, je crois, d'en parler autrement, c'est-à-dire comme d'une origine ou, mieux, comme d'un

principe: la langue («penser» et phénoménologie) du langage filmique est évidemment empreinte d'un indice philosophique fort, que les silences font, comme je le prétends, apparaître plus lisiblement ailleurs – dans un poème, une lettre ou sur une toile.

Peu usuel, le parcours que j'entends suivre devrait contribuer à éclairer, je dirais par-dessous, la part de lisibilité attachée au silence et la sorte de lisibilité du visible induite par l'imagination langagière du cinéma. Les silences impliquent au cinéma, comme ailleurs, du sens. Ils le font même par défaut, ne serait-ce que par l'incontournable présence des intervalles entre les images et les incontournables effets de sens liés aux entours des images, au hors-cadre qui, par rapport au cadre et à la surface cadrée, serait passé sous silence. Parce que silencieux et offerts à la lecture, les intervalles comme les entours des images constituent des sortes de supports pour l'écriture filmique; ils incitent à reconnaître l'apport d'une intentionnalité et invitent, lorsqu'ils sont marqués, à donner libre cours à des variations de l'imagination, à la lecture d'une écriture de la mémoire, c'est-à-dire à l'emprunt d'une pensée de l'énonçable et du mémorable.

#### L'«INTENTIONNALITÉ LINGUISTIQUE OU L'ANALOGON D'UN MOUVEMENT»<sup>1</sup>

Dans mon esprit, tous les écrits sont, dans une certaine mesure, de Mallarmé. Je veux dire par là que – et c'est bien ce que son fameux poème intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* tend à exprimer – le sens est aussi bien issu des mots et des phrases que du silence qui les pare, non pas à la manière d'une parure mais en les mettant à l'abri d'une absence de signification.

#### JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES  
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE  
SOIT

que

l'Abîme

blanchi  
étale<sup>2</sup>

Ici, les blancs de la page – présentés en majuscules – se font presque lire pour eux-mêmes, comme des images, mais de silence justement<sup>3</sup>.

Le silence y sert, visiblement, de support pour l'écrit.

Donc, cette monstration du silence, ces images de silence, ce support pour l'écrit qu'est le silence ou que sont les blancs de la page, me servent, comme y songeait Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955), à faire la démonstration suivante: l'écriture, l'écriture poétique, est soumise au jeu de l'apparition ou de la disparition et de la dispersion. Qu'est-ce que l'écriture peut bien faire apparaître d'autre que ses silences<sup>4</sup>? Ces silences qui constituent, ultimement, une sorte de support, perceptif ou<sup>5</sup> cognitif, pour l'écrit, les écrits, poétique, musical, cinématographique, etc.

Compte tenu de cette prétention que les silences agissent comme des supports perceptif ou cognitif, ce qui est soumis à l'examen, ce n'est pas uniquement le fait que se trouvent, dans l'écriture, des intervalles de silence, mais le fait que l'écriture s'entretienne avec le silence, que l'écriture soit en perpétuel état de renvois, de renvois – phénoménologiques<sup>6</sup> – qui agissent en silence ou par le silence.

Autrement dit, les silences, sonore ou<sup>7</sup> visuel, ne servent pas que visiblement de support pour l'écrit, ils sont aussi lisiblement les supports de l'écriture: ils entament le mouvement figural par lequel le sens advient et autorisent, de diverses façons, la lecture de l'écriture.

*Posons ceci que le figural ne procède pas de formes hétérogènes au discours (telles que le «sensible» ou l'«espace») mais que, bien plutôt, en lui c'est le fond différentiel qui remonte et vient froisser les relations proprement linguistiques de l'énoncé.*

(Jenny, 1990: 74)

Si le silence participe essentiellement de ce fond différentiel, de ce mouvement, c'est-à-dire de ce froissement des relations proprement linguistiques, il paraît ne pas se consacrer à cette fonction de froissement de façon exclusive.

Comme je le laisse entendre par l'intitulé de cet article, dire que le sens est (l')issu(e) du silence, c'est

prétendre que le silence est susceptible de constituer un choix dans l'étendue du discours; que, après l'avoir emprunté et y être retombé, le discours ne dispose pas d'autre issue que le silence justement; ou, j'y reviens, que le sens provient du silence, comme si des mots issus d'un fond différentiel faisaient monter le silence à la surface, permettaient de le *découvrir* et de découvrir, au surplus, que le sens n'a jamais cessé d'être de ce fond (Jenny, 1990: 75). Le sens provient du silence parce que le silence pare, dans le sens qui a été dit, les mots, les phrases, les textes; ce que racontent les voix, ce qu'évoquent les temps, ce que convoquent les espaces, tout cela est plus ou moins de son fait: les mots, les phrases, les textes, les temps et les espaces participent d'un énonçable et relèvent d'un mémorable. En employant les termes «énonçable» et «mémorable», je précise que je pense à un autre terme apparenté, c'est-à-dire à ce qui est «faisable», possible, réalisable<sup>8</sup>.

L'énonçable et le mémorable, c'est ce qui, dans le discours, fait sens, *recouvre* le discours de sens. Le silence autorise, dans cet esprit, c'est-à-dire par «découvrement» et *recouvrement*, la lecture de l'écriture.

#### LA FICTION

L'énonçable et le mémorable, pour l'écriture et dans le discours, ne peuvent être situés ou peuvent l'être – c'est la conséquence de leur existence – uniquement comme des «êtres» fictionnels. En ce sens, le silence est de l'ordre du «fictionnel»<sup>9</sup> et consiste en un indice philosophique fort.

[...] la fiction est cette expérience philosophique par laquelle un objet ou un monde imaginaire sont construits [...]. (Lardreau, 1988: 29)

L'énonçable et le mémorable sont, pour l'écriture ou dans le discours, les proies de l'imagination (le silence donne à imaginer) et de l'imaginaire (le silence invite au retour des choses imaginées ou toujours susceptibles de l'être).

Et encore, dans le même passage de l'ouvrage de Guy Lardreau:

*L'expérience, ici, ne réside plus dans la seule construction d'un objet imaginaire, qui fasse avouer les postulats, mais dans la variation que cet objet effectue par rapport au monde «réel» [...]. (1988: 29)*

Or, eu égard au silence justement, l'expérience du langage ne réside plus, en effet, dans la seule construction d'un objet imaginaire mais dans la variation que le silence impose à l'écriture et au discours. Le silence manifeste, en se manifestant comme *étant* cette variation même, ce par quoi les constructions langagières (écriture ou discours)<sup>10</sup> sont elles-mêmes, réellement ou réalitement, c'est-à-dire imaginativement, soumises. À quoi sont-elles donc soumises ces constructions langagières sinon, en effet, à des sortes de variations philosophiques, plus et moins fictionnelles?

En quoi, par ailleurs, peut-on prétendre que le silence a le caractère d'un «être» fictionnel – qui n'est pas lui-même fictif mais participe d'une véritable phénoménologisation de l'écriture ou du discours?

[...] la fiction, disait Éric Clemens, dont se poursuit ici l'interrogation n'est pas celle du mirage autocréateur ou de l'occlusion esthétique, mais celle qui comprend, au sens de prendre ensemble plus que d'interpréter, l'expérience extatique – de sortie de soi, d'épreuve de la division, de l'autre, du temps, du langage et du monde – du sujet, des sujets. La phénoménologie pratique de la fiction – ses significances, narratives et poétiques, picturales, musicales, cinématographiques, gestuelles, physiques et mathématiques... – ouvre la voie à la fiction phénoménologique. Leurs enjeux se confondent si leurs démarches se distinguent. (1993: 16)

Les enjeux relatifs à la phénoménologie pratique de la fiction et à la fiction phénoménologique paraissent se confondre davantage grâce au penser ou, si l'on préfère, à la com-préhension du monde auquel, comme énonçable et mémorable<sup>11</sup>, le silence renvoie.

#### L'ÉNONCIATION

Lettre fictive à ma sœur qui ne l'est pas  
*J'ai souvent cru, Marie, qu'il fallait qu'elle joue de colères pour se séparer de toi, sa mère. Tu la connais autrement, morte cette*



*fois, et tu me dis ta désolation de ne pas pouvoir, en pensée, la retrouver calme et souriante. Contre le gel de sa mort, tous les jours je la retrouve ainsi, calme et souriante, et je n'ai, à vrai dire, aucun mérite puisque je ne l'ai jamais vue autrement. Je pense savoir ce qu'elle aurait fait si sa vie avait pu s'étirer sur toute sa longueur, sur, idéalement, un interminable train d'années. Elle serait retournée chez elle, mais, c'était la condition de possibilité(s), seulement après en être partie. Elle t'aurait raconté la misère qu'elle avait eue lorsque, ne supportant plus de le voir souffrir, elle avait abattu le chien de la rue. Elle t'aurait dit que ses colères ne constituaient qu'un passage et qu'une fiction ou qu'une apparence.*

*Si elle le pouvait, elle te dirait, aujourd'hui, que c'est sa mort qui, malgré elle, a fait durer ce passage et cette fiction ou cette apparence, puisqu'elle est partie depuis, il me semble, un interminable train d'années et parce qu'elle voudrait te dire cela, si, contre le gel de sa mort, tu la laissais rentrer chez elle, elle, calme et souriante.*

L. Roy

Par exemple, relativement à une pensée du silence, l'énonciation contiendrait ou, à vrai dire, retiendrait ce qui, de l'énonciation, relève de la variation imaginative et ce qui est presque toujours associé aux choses fictionnelles de l'énoncé : l'énonçable – je dis « presque » car il y a de ces silences qui sont pratiquement invariables, qui sont des signes accomplis. L'énonçable correspond à ce qui aurait pu être énoncé et ne l'a pas été, à ce qui l'a été par exclusion, réticences, pauses, déplacements, substitutions ; à ce qui, entre les « je », « Marie », « elle », a plus ou moins été dit, donc pensé, remémoré ou gardé en mémoire pour l'avenir ; à ce qui, de l'énonçable du mémorable, reste à venir ; à ce qui, en dehors de ce discours-ci, a peut-être été dit là-bas ; à ce qui, des discours, a été entendu, sous-entendu et, assurément, attendu.

Ainsi, le silence n'est pas que réflexif, il ne travaille pas à l'écriture ou au discours même, mais leur est assorti, c'est-à-dire qu'il sert aussi à désigner (à signifier tout autant qu'à désigner ce qui signifie), ce qui, de l'énonciation, reste dans la frange de l'énoncé ; or, ce qui est resté dans la frange de l'énoncé, c'est

l'énonçable – un énonçable qui n'est pas en parfaite correspondance avec le figural et qui n'en constitue pas, non plus, l'étroite équivalence. Le figural, c'est, comme je l'ai prétendu, ce qui, silencieusement, opère dans la langue une fraction (la figure) et tient à l'univers fractionnable (tient du mouvement reconduisant, à partir de l'ensemble du discours – du fond –, la figure), tandis que l'énonçable, c'est aussi ce qui, se tenant dans le silence, est, par imagination, variation, res-souvenir, toujours susceptible d'être énoncé, d'être compris comme ce qui a été énoncé.

Comme énonçable, le silence, c'est ce qui incite au mouvement de la signification, un mouvement qui – de là son importance et c'est de son site dont il est précisément question – ne se tient pas uniquement ou, je le souligne, identiquement, mais, phénoménologiquement – variablement – dans les choses du discours.

Par rapport à ce mouvement de l'énonçable que convoque davantage que n'induit le silence, il est question d'un état de perpétuels *transitions*<sup>12</sup> entre choses du monde et choses du discours<sup>13</sup> ; entre ces choses du monde, qui sont des objets de discours et des sujets pour le discours.

C'est de cet aveu dont le silence paraît participer relativement à l'incontournable état de transit de l'écriture, des choses *en écriture*<sup>14</sup> – « le en marque donc [là aussi] d'une valeur dynamique la "manière" qu'il introduit » (Jenny, 1990 : 23).

Bref, le sens n'est pas issu d'un simple rapport aux choses ou d'un simple report des choses dans les constructions langagières – ce rapport, qu'est somme toute la pensée imaginative, n'est pas simple. Il existe une pensée de la construction langagière, « [...] des sons de mots, à savoir des sons qui portent une fonction de mot, qui apparaissent comme signes de mots pour des significations [véritables] » (Husserl, 1995 : 33), tout comme il existe une pensée du monde :

*[...] l'acte de connaître, la cogitatio, comporte des moments effectifs, des moments qui la constituent effectivement, mais la chose qu'elle vise et qu'elle prétend percevoir, dont elle se souvient, etc., ne se trouve pas effectivement comme une partie dans la cogitatio même, entendue comme vécu, ne s'y trouve*

*pas comme quelque chose qui existe véritablement en elle.*  
(Husserl, 1970a : 59-60)

... EN IMAGES

Or, certains silences, comme énonçable et mémorable, sont susceptibles de laisser à penser ce double rapport, cette double pensée qu'en principe le discours « montre ».

*Le mot se tient donc là comme ce qui montre<sup>15</sup> en signifiant [...] ; c'est de lui que rayonne une flèche de visée qui montre, et qui trouve son terme dans la chose signifiée [...] : l'« intention verbale » se remplit. Cette intention verbale est une tendance ; et le mouvement par lequel elle se remplit est un analogon de celui des autres tendances [...].* (Husserl, 1995 : 46)

De cet énoncé, on retiendra les termes qui permettent la lecture du rapport dont j'ai précédemment parlé entre choses du discours et choses du monde. On comprendra de la sorte que le discours ne relève pas d'une immanence ou, si l'on préfère, ne fait pas simplement apparaître (ne laisse pas apparaître mais « fait-apparaître »<sup>16</sup>) des choses du monde par des choses du discours, mais montre la sorte de rapport que l'écrivain ou le parleur a à leur propos, à propos des constructions langagières et à propos du monde qui est parlé – même en idée, c'est-à-dire en silence. Ainsi, le discours ne montre pas les choses du monde mais donne à voir *différen-ciellement*<sup>17</sup> une tendance, montre ou fournit une indication relativement à l'intentionnalité verbale ou linguistique. L'intentionnalité linguistique indique ce mouvement même, une « orientation-vers »<sup>18</sup> de l'attention dirait encore Husserl, s'inscrit dans le mouvement du signifiant vers les choses signifiées ; or ce mouvement fait, par lui-même, image, produit des images, donne à voir, à percevoir (à percevoir ce voir qui aurait été perçu, pensé)<sup>19</sup>.

Le silence, lui, ajouterait, à l'intentionnalité linguistique, le poids d'une pensivité, et cela, en laissant à penser ce que Husserl nomme la « conscience de signification »<sup>20</sup>. Une conscience de signification par laquelle seraient ici évidemment en jeu des variations imaginatives.

Donc, le silence implique que soient perçus des sortes d'analogons de mouvement de tendances qui s'imposent *différen-ciellement* et que soient, si je peux m'exprimer de la sorte, comprises des manières de compréhension et de *transit-ions* dans le discours comme en écriture.

LE RETOUR DU SUJET

Les détours philosophiques qu'emprunte la fiction ou la participation de la fiction à la langue philosophique, bref, toutes les considérations qui ont trait au penser impliquent le retour du sujet.

Force est alors d'envisager la chose autrement, force est d'admettre que se trouve, dans la perspective des actes du discours, une sorte de déséquilibre entre le dire qui porte sur les choses, qui est le fait le plus aisément reconnu, et le dire qui s'occupe non pas des sujets mais du sujet dans le discours<sup>21</sup> et tient à l'expression de la subjectivité, sujet et subjectivité qui sont les plus fréquemment méconnus. Ils sont méconnus malgré le fait que, tel que le suppose Orlandi, « [...] sujet et sens se constituent mutuellement, que par leur inscription dans le jeu des multiples formations discursives [...] » (1996 : 20).

Imaginons que le silence qui pare le discours, tout discours, est l'authentique enjeu du discours, le seul endroit où sont en jeu les forces du discours ; lieu, donc, d'une subjectivité dont, en principe et à la condition qu'on le reconnaisse, l'énoncé sert l'expression.

Ainsi considéré, le silence serait à l'image d'une sorte de *topos* pour le sujet et inciterait à la reconnaissance d'un « soi » du discours mais habitable en quelque sorte. Il impliquerait l'ex-pression d'une présence – même accidentelle ou désastreuse – de soi dans le discours.

*[...] le « je » des philosophies du sujet est atopus, sans place assurée dans le discours.* (Ricoeur, 1990 : 27)

*Dire soi, ce n'est pas dire je. Le je se pose – ou est déposé. Le soi est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même.* (Ricoeur, 1990 : 30)

Vu de la sorte, le silence incite à dépasser les seules figures du discours pour retourner au mouvement de

la figuration. Ce mouvement de la figuration – le mouvement relatif d'un analogon d'une tendance est à la fois signifiant et significatif – n'a pas pour correspondance l'énonciation, mais ce qui dépasse la figuration et l'énonciation, sous la forme d'un mouvement précisément, sous la forme d'un « soi » se-disant et d'un « soi » se-disant en la phénoménologie du discours.

J'ai montré qu'il était possible d'envisager la chose autrement que comme un « je » qui, pour ou dans l'énoncé, aurait mis le masque du « elle » ou du « il » et ai imaginé que le silence participe à l'écriture sous la forme de ce « "se" se-disant ». J'ai avancé, en résumé, que le silence est le lieu d'un énonçable, là où le sens se met en mouvement, là où, dans le « bougé » (par référence au transit des objets du monde – choses et sujets compris – dans ces choses de l'écriture et du discours), le sens se présente sous la forme du penser (par référence, à cette occasion, à l'état de *transit-ion* de l'écriture ou au mémorable, au mémorable de l'énonçable, à ce qui fait mémoire, en considération des choses toujours imaginativement susceptibles d'être dites et d'être dites par, on s'entendra là-dessus, entendement à défaut d'une écoute).

Le silence ainsi pensé, par la forme d'un « bougé » et sous la forme du penser, constitue, là aussi, un indice philosophique fort. Il est aussi, eu égard aux systèmes langagiers eux-mêmes, un indice herméneutique<sup>22</sup> insistant: il participe à la sémiologie des systèmes, sert à les « prendre ensemble ». Ce « prendre ensemble » est, en la circonstance, moins entendu dans le sens de Clemens, qui a paru momentanément privilégier<sup>23</sup> « l'expression extatique du sujet, des sujets », que dans le sens, plus figuratif qu'interprétatif<sup>24</sup>, que lui a conféré Ricœur relativement à l'intrigue, à ce qui du monde intrigue et intrigue au point que l'intrigue du monde retourne peu ou prou dans ce qui, du récit, intrigue.

J'y reviens: le silence est un indice herméneutique insistant, il participe à la sémiologie des systèmes, sert à les prendre ensemble, en interrogeant immanquablement l'entrecroisement d'une intrigue avec une autre, ou le nœud relatif d'une phénoménologie qui passe par une autre. Il sert à les

nouer l'une à l'autre, l'une par l'autre (sous la forme, en l'occurrence, d'énonçable et de mémorable), à les dénouer (à convoquer celle-ci à défaut de celle-là et, donc, en l'absence – présente – de celle-là), aussi bien qu'à les dénuer de sens (en principe, à les vider de sens justement, à imposer un sens qui va précisément dans la direction d'une négation du sens à laquelle, je le précise, le silence ne répond pas immanquablement).

Bref, je prétendais que le silence constitue un indice philosophique fort parce qu'il ne sert pas seulement le retour du sujet dans le discours ou l'implication de l'énonciation dans l'énoncé en tant que celle-ci comprend, dans mon esprit, sa part d'énonçable, mais parce qu'aussi il interroge le figurable du monde dans la figure, le représentable dans la représentation<sup>25</sup>, la fiction phénoménologique dans la fiction langagière<sup>26</sup>, la capacité de la fiction langagière de prendre en compte la fiction phénoménologique ou d'en rendre compte.

J'y reviens et insiste: le silence n'est pas que réflexif, il est pensif. Pensif, il reconduit, dans le discours, l'interrogation – philosophique – qui porte sur le sens du discours. Il le fait eu égard au sens (portée et direction – fictionnelles – comprises) du monde. La parant de sens, le silence, c'est bien ce qui fait parler la langue, la phénoménologie du et des langages.

## UNE OUVERTURE

Le silence participe du langage, d'une ouverture autrement dit sur la langue (le penser ou la phénoménologie du langage pour le dire encore d'une autre façon) du langage, d'une ouverture, en conséquence, sur le monde qui est pensé et parlé: « [...] ouvrir le monde, les phénomènes, ne peut se faire sans ouvrir la langue, sans le dire » (Clemens, 1993: 29).

Éminemment pensif, subjectif – subjectif sous la forme d'un « se » se-disant –, le silence permet cette ouverture de l'écriture ou du discours sur lui-même comme ex-pression ou comme im-pression laissée par ou dans le monde (j'emploie ce « ou » pour dire qu'il est loisible à quiconque d'exprimer des impressions

inspirées par le monde, comme il est tout à la fois possible de laisser dans le monde quelque chose de ses impressions sous la forme de langages, d'écritures: les expressions d'impressions peuvent être plus ou moins fictionnelles, elles servent d'habitat au monde au moins autant que le monde leur sert d'habitat).

Relevant lui-même d'un «faire-apparaître», le silence ne se manifeste, en effet, que par le fait langagier qui le constitue. Il sert aussi l'apparition de faits langagiers sous formes ouvertes d'énonçable, de mémorable. Même à cette occasion, «[...] pensée [du silence] et langage sont, comme y songeait Clemens, indiscernables [...]» (1993: 23).

Bref, le silence, comme énonçable, est aussi ce qui n'est pas parlé, mais qui n'est pas parlé comme langage et, l'étant de la sorte, est parlé comme langue, c'est-à-dire encore comme ouverture. Cette langue, qui a un caractère phénoménologique, implique davantage, ici, une pensivité, un penser, qu'une réflexivité.

#### ... SUR LA MÉMOIRE ET LE MÉMORABLE

Mais un bref détour et une reprise s'imposent à propos du mémorable, puisque, par rapport à ce mouvement de l'énonçable convoqué par le silence, il est question d'un état de perpétuels *transitions* entre choses du monde et choses du discours, entre ces choses du monde, qui sont des objets pour le discours et des sujets pour le discours, et l'intersubjectivisation, le silence apparaît être le lieu du mémorable.

Par exemple, le référentiel et la référentialisation relèvent d'une opération remémorante qui emprunte, plus gravement parfois, la voie, voix et images, du silence. La question de la mémoire évoquée, je profite de l'occasion pour faire cette remarque susceptible de rappeler bien des motifs d'analyse auparavant abordés: à cause de ses ratés, comme de ses réussites, la mémoire est, la chose est entendue, toujours déjà fictionnelle, soumise aux variations de l'imagination.

Je dis «plus gravement» dans la mesure où, relativement au sens, est véritablement en jeu une sorte de gravité fictionnelle. Perçu qu'il est comme énonçable et, ici, mémorable, le silence est le fait

d'une contingence contextuellement référencée, référencée par le contexte inter-sujetif qui le mène. Ainsi, dire que le sens est l'issue du silence et regarder au-delà de lui ce qu'il est susceptible de receler d'énonçable et, ici, de mémorable, ce n'est pas prétendre que l'énonçable et le mémorable sont contenus dans le silence. Dans le silence, en effet, c'est l'appel à l'énonçable et au mémorable qui est contenu mais ce ne sont pas l'énonçable ni le mémorable eux-mêmes. L'énonçable et le mémorable sont indicibles et nécessairement contingents; or, en tant qu'ils sont contingents justement, ils forment des espèces d'offres à la fictionnalisation.

Dans un esprit voisin, ces considérations faisaient dire à Blanchot que

*[...] en même temps que brille pour s'éteindre le frisson de l'irréel devenu langage, s'affirme la présence insolite des choses réelles devenues pure absence, pure fiction [...].* (1955: 43)

Pour ce qui concerne mon propos, ces choses devenues pure absence et pure présence de l'absence dans et pour le langage sont, en l'espèce, les silences. Aussi, si je dis «langage», je renvoie en bout de course à ce qui, dans le langage, fait sens, c'est-à-dire à sa langue, au sens qui est l'issue du silence. Comme absence, cette présence silencieuse est et est placée dans la frange du discours, dans l'interface d'une perception et d'une cognition toujours transsémiotiquement à l'ouvrage et continûment interprétables, sujettes (sujet et objet compris) à l'énonçable et au mémorable.

#### D'UNE PARFAITE OPACITÉ

##### ET D'UNE TOTALE TRANSPARENCE

Or, à ce sujet, je me demande si le silence comme signe a véritablement cette capacité de s'effacer en servant l'expression d'autre chose que lui-même. À propos du signe Ricœur disait:

*[...] on définit le signe comme une chose qui représente une autre chose, la transparence consiste en ceci que, pour représenter, le signe tend à s'effacer et ainsi à se faire oublier en tant que chose. Mais cette oblitération du signe en tant que chose n'est jamais complète. Il est des circonstances où le signe ne réussit pas à se*

*rendre aussi absent; en s'opacifiant, il s'atteste à nouveau comme chose et révèle sa structure éminemment paradoxale d'entité présente-absente. (1990: 56-57)*

Le silence comme signe paraît d'une parfaite opacité (il serait, en ce sens, éminemment réflexif) et d'une totale transparence comme sens (*sui-référentiel*, il est aussi parfaitement référentiel). Le silence, en se défaisant comme signe de lui-même, en impliquant une totale transparence, désigne autre chose que lui-même, c'est-à-dire une large part d'énonçable, de mémorable, bref, de pensable, ou, se désignant lui-même, il désigne, en l'opacifiant, ce qu'il aurait pu contenir d'énonçable, de mémorable, bref, de pensable.

D'où, en oubliant un peu ce vain effort de partage entre présence et absence ou entre l'opacité et la transparence attachées au silence, et parce qu'il sert l'interrogation du langage lui-même, de sa phénoménologie même, de la phénoménologie du sens qui passe par le langage et agit avec lui comme en dehors de lui, je pourrais dire que la « [...] réflexivité [attachée au silence a] une valeur référentielle d'un genre [bien] particulier » (Ricoeur, 1990: 56). Elle a la valeur d'une pensivité, d'un penser. D'où, je pourrais distinguer, par rapport au discours et eu égard au silence qui en fait partie, non pas deux mais trois approches: la réflexive et la référentielle sont connues, celle qui l'est moins, c'est la pensive, et elle est assortie au « penser » du discours, à ce perpétuel état de *transitions* dont il a auparavant été question.

#### SIGNE VARIANT ET MOTIF D'UNE VARIATION

Si, comme je viens de le prétendre, le silence semble être un signe variant, il est aussi le motif d'une variation – philosophique. Il est, bref, dans tous les sens – relativement à la langue du langage, à celle du monde et eu égard à l'intersubjectivisation qui passe par l'écriture et le discours –, totalement dialogique<sup>27</sup>. Le silence est assigné à cette tâche, celle de faire jouer la différence. Comme le faisait remarquer Jenny, « la différence est distension mais non séparation » (1990: 75).

*Ce point [central] est celui où l'accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, où tout se parle (comme il [Mallarmé] le dit, « rien ne demeurera sans être proféré »), tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a disparu, est l'imaginaire, l'incessant et l'interminable. (Blanchot, 1955: 42)*

Cette disparition, cet imaginaire, incessant et interminable, le silence le cible, le désigne si l'on veut, et le désigne (comme un signe en moins et présence en plus en quelque sorte) pour ce qui diffère dans le discours du discours (c'est-à-dire encore comme ouverture) et en ce qui, du discours, diffère des discours (tendance, manière et variation imaginative comprises).

#### L'INSUBSTITUABLE

De façon un peu scolaire, je propose de placer bout à bout trois phrases. Elles sont à l'image de papillons – mais d'idées. J'en fais la collection.

*En tant qu'expression du sens visé par un sujet parlant, la voix est le véhicule de l'acte d'énonciation en tant qu'il renvoie au « je », centre de perspective insubstituable sur le monde. (Ricoeur, 1990: 72)*

*Le point de perspective privilégié sur le monde, qu'est chaque sujet parlant, est la limite du monde et non un de ses contenus. (Ibid.: 67)*

*En nommant, le nommé se tient pour moi quelque peu dans la perception devant les yeux; je vois l'ami Charles et dis « Charles ». Ou bien il y a à fonctionner, d'une manière similaire, un souvenir, ou une autre sorte de représentation intuitive; il y a à flotter devant moi un objet d'une manière simplement imaginaire, et c'est un objet nommé. (Husserl, 1995: 36)*

La première phrase a pour préoccupation l'énonciation, l'acte de l'énonciation, par rapport auquel, en effet, le « je » – ou, respectant en cela ma préférence, le « se » se-disant – constitue un centre de *perspective insubstituable sur le monde*<sup>28</sup>. La seconde phrase, inspirée des travaux de Wittgenstein, aide à considérer la limite ou, mieux, la part-ition phénoménologique, subjective, attachée aux



constructions langagières. La troisième revêt, dans mon esprit, un caractère imaginaire et cinématique fort.

Reste à se demander quels rapports peuvent bien avoir un « je », ou un « se » se-disant » conçu comme un centre de perspective insubstituable sur le monde, la part-tition phénoménologique, subjective (limitée), et sa plus ou moins grande correspondance (entendue ici dans le sens de l'échange) avec les constructions langagières, l'implication perceptive, cinématique, que j'imagine entre les voix et les images et le silence, un silence qui, au surplus, devait me servir à interroger le cinéma. Quels rapports, en effet, puisque, pour Ricœur ou pour Husserl, la question du cinéma, comme la question du silence au cinéma, ne faisait pas partie de leurs préoccupations ?

Par ailleurs où trouver le silence au cinéma ? De silence, des images de silence, en effet, il n'y en a pratiquement pas au cinéma. Alors, pourquoi et, surtout, comment en parler ?

#### LE SILENCE POUR LE CINÉMA

*La fiction est dans son essence l'imagination-langage, sa construction pure et logique, pure liberté qui est pure nécessité [pure familiarité aussi].* (Clemens, 1993 : 44)

S'il m'avait été possible d'en trouver, j'aurais choisi de réintroduire mon propos, celui, je le rappelle, du silence au cinéma, par une image de Mallarmé. Pour y trouver quoi ? une main tendue ? un cheval au repos ? un couple qui s'embrasse ? un nuage qui assombrit le sol ? une éclaircie au loin ? un regard déporté ? Je n'ai pas trouvé une image de Mallarmé. J'ai peut-être retrouvé une image, déformée sans doute, de Fromentin que je viens de cadrer.

Cette image contient (dedans) plusieurs autres images (une main tendue, un cheval au repos, etc.). Elle se rappelle à toutes les autres (dehors). Elle se rappelle aux temps qui, à partir d'elle (de ce cadre), ont filé sans que j'en aie eu connaissance et aux temps qui, à partir d'eux, à partir de ces morceaux épars d'actions qu'elle contient, ont filé sans que j'en sois consciente. Tout se passe en effet comme si les actions, par moi mises en présence à l'intérieur de cet hypothétique

même cadre, avaient été prélevées de scènes de la vie quotidienne (imaginée ou non) aussi diverses que disparates sans que cette disparité soit même visible, c'est-à-dire lisible. Cela s'explique par le fait que les ellipses sont, en principe, par avance davantage comprises que la différence est ténue j'en conviens, pensées.

Comme c'est l'habitude lorsqu'il est question de silence, j'ai rappelé un poème de Mallarmé, j'ai emprunté le lent parcours de réflexions qui m'ont aidée à considérer le silence sonore (ou linguistique), les silences de l'écriture et du discours, les rapports de l'écriture avec le silence plus précisément. Je pense ici à une toile alors que mon intention est de parler du cinéma.

Pourquoi ? Parce que, comme je le soutenais au début de ce texte, si le silence se retrouve dans les voix (celles de Mallarmé par exemple sont silencieuses aussi), si, dans la lettre fictive que j'adresse à ma sœur qui ne l'est pas, des sortes de silences, qu'on appellera ellipses, persistent (malgré l'emploi figuratif auquel, pour écrire, j'ai dû faire appel), si, de semblable façon, d'autres sortes de silences ou ellipses se retrouvent dans une image (celle, révisée, d'un Fromentin et qui est le fait de ma réminiscence, en est parée), il s'en trouve de semblables au cinéma.

Bref, en principe – davantage qu'en pratique –, la langue du langage filmique serait continûment susceptible de faire non pas paraître, mais de faire-apparaître des silences sonores ou visuels, en indiquant le lieu ou, si l'on préfère, le site – insubstituable – de l'apparition, site, qui est celui de l'imaginaire, d'une imagination langagière. Il en va du silence, du penser et des effets philosophiques – fictionnels – qui, dans le langage et pour l'imagination langagière, lui sont clairement associés, comme du lapin qui, je le rappelle, s'est toujours trouvé sous le chapeau et est toujours susceptible d'en sortir.

Je ferai quelques remarques afin d'impliquer, cette fois, plus directement le propos du cinéma : pour ce qui concerne l'énonciation au cinéma, le renvoi à un « je » – même impersonnel – ou, selon ma préférence, à une sorte de « se » se-disant », demeure, sous l'angle du



silence, insubstituable. Il l'est dans la mesure où, en effet, le foyer du regard à partir duquel l'espace de l'écran est vu est continûment présent, sans que cette présence se fasse toujours sentir – il s'agit là, en fait, de la condition de possibilité de l'écriture filmique. Le foyer du regard dont je parle ici a, on le reconnaîtra aisément, d'étranges liens de parenté avec l'appellation privilégiée par Ricœur, «point de perspective privilégié sur le monde». Comme cela se voit à l'écran, le point de perspective privilégié sur le monde le fait-apparaître mais en lui imposant une limite, un cadre autrement dit. Bref, ce point de perspective privilégié sur le monde agirait davantage, pour faire image, comme un contenant que comme un contenu. Par ailleurs, et la remarque a son importance, toutes les choses perçues à l'écran le sont sur fond de langage. Ces choses, qui peuvent être les résidus d'un ressouvenir ou le fait de l'imagination, sont, j'y reviens, considérées comme des choses appartenant au langage: elles sont issues d'une imagination langagière. Elles le sont grâce à la reconnaissance, au moment de la lecture, d'une pensée de l'écriture, une pensée qui, mémorielle ou imaginative, est essentiellement phénoménante et insubstituable – grâce, dans un autre ordre d'idées, à la reconnaissance d'une pensée que, c'est la démonstration que j'ai précédemment tenté de faire, le silence pour le cinéma exacerbe d'une radicale façon.

Si, comme il y paraît, les mondes filmiques entament le mouvement du monde, s'ils le mettent en mouvement, s'ils «comprennent» le monde de façon analogique – cette remarque me paraît bien superficielle en l'absence des termes «mouvement» et «tendances» évoqués par Husserl à l'aide de cette expression «analogon d'un mouvement de tendances» qui veille au «remplissement» verbal et, j'ajoute pour la circonstance, visuel –, ils aident à en concevoir la phénoménologie, phénoménologie où, silencieusement, l'aperception opère.

#### LES SILENCES DU CINÉMA

Et s'il se trouvait des silences au cinéma, des silences qui soient lisibles comme des images? Alors, il faudrait paradoxalement rappeler, pour les dépasser,

certains principes qui ont trait à l'encombrement ou qui ont pour traits l'encombrement du plan et le train des images filmiques. La «loi de l'encombrement» – telle que la nommait Claudine de France<sup>29</sup> – ne servirait pas à considérer, comme c'était le cas pour cette dernière, ce qui meuble les plans, mais à prendre en compte ce qui les entoure.

Bref, il faudrait souhaiter «voir» à quelle «excédance»<sup>30</sup> l'image retourne, de quelle(s) manière(s) ou selon quelle(s) tendance(s) le champ de visibilité de l'image est encombré par une large part d'invisibilité.

Prolongeant le propos, relativement, ici, à l'idée d'un train d'images au cinéma, on devrait vérifier, d'une semblable façon, à quelle excédance séquentielle, temporo-spatiale, ce train conduit. À quoi conduirait-il, si ce n'est à un monde imaginé, différenciellement soumis à des variations imaginatives?

Que pourrait-on constater, si ce n'est que ces sortes de silences servent à «rabattre» ce qui entoure les voix ou les images dans les mondes inventés et à rappeler ce qui entoure les images à l'imagination langagière?

#### LES SILENCES DU CINÉMA

##### OU LE SILENCE POUR LE CINÉMA

Le silence de l'invisible et celui de l'inaudible qui entourent la fiction du film et en prolongent les effets – philosophiques eu égard aux variations imaginatives suscitées chez le spectateur –, comme l'autre silence, celui des intervalles qui, agissant par rupture de la séquentialité filmique, veille à la production d'une apparente a-temporalité ou d'une tout aussi apparente a-spatialité, sont bien ce qui autorise, en son principe, la sémiose filmique. C'est cette sémiose qu'il m'intéressait d'explorer.

Si on accepte l'idée que tous les écrits, dont ceux de Mallarmé, participent d'une écriture cinétique et ont des liens de parenté avec le cinéma, la question du silence au cinéma aura été, ici, au cœur de mes préoccupations. Si on accepte aussi l'idée que, s'il se trouvait des silences au cinéma, des silences qui soient lisibles comme des images de silence, il en irait d'eux

comme il en va du fameux *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Leur monstration, comme y songeait Blanchot, servirait à faire la démonstration suivante: l'écriture est soumise au jeu de l'apparition, de la disparition et de la dispersion. Or, l'absence d'une telle monstration, qui est le plus souvent le fait du cinéma, n'implique pas, au contraire, que l'apparition, la disparition et la dispersion n'agissent pas dans le langage et pour l'écriture.

Par ailleurs, bien que fictive et suffisamment explicite, bien, autrement dit, que comme support elle n'ait pas été garnie de silence ou d'images de silence, la lettre fournie dans ce texte laisse à penser la fiction relative aux parts de silence entourant, par exemple, ce «elle». Le silence qui l'entoure revêt la forme d'une intrigue, compte tenu des variations imaginatives dont elle est susceptible d'être la proie. Ce silence est en cela fictionnel.

Parce qu'est, en toutes circonstances (par découverte, recouvrement et remplissement), autorisée la lecture des silences de l'écriture, le sens – portée et direction fictionnelles incluses – est bel et bien aussi issu du silence. Le sens issu du silence a un caractère cinétique évident et induit un mouvement et des variations imaginatives. Le cinéma en fait agir la langue avec, je dirais, un trop-plein d'évidences ou une plus grande familiarité.

Aussi, plutôt que de prétendre comme je l'ai fait que tous les écrits sont, dans une certaine mesure, de Mallarmé, j'aurais pu aborder la problématique du silence au cinéma dans l'autre sens et insister sur cette idée que tous les écrits sont, dans une certaine mesure, du cinéma.

## NOTES

1. Ces expressions sont de Husserl et ont été puisées dans l'ouvrage intitulé *Leçons sur la théorie de la signification* (1995). J'en parle plus loin.
2. Mallarmé, 1998 : 369-370.
3. « Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour [...] » (Marchal dans Mallarmé, 1998 : 391).
4. « Mais il en va de même pour la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence [...] : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence » (Blanchot, 1955 : 34).
5. Je l'emploie en impliquant la coordination et la disjonction.
6. Voir la note 19 du présent texte et l'indication fournie par Husserl à propos de la fonction du renvoi.
7. Je reviendrai à la fin sur ce «ou» pour en signifier l'importance.
8. Ce terme « énonçable » est, il faut le dire, aussi inspiré des travaux de Deleuze qui a puisé chez Blanchot l'explication suivante : « Le tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de "dispersion du Dehors" ou "le vertige de l'espace" : ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale) » (Deleuze, 1985 : 235). Bref, les néologismes ici en usage, le mémorable et, si j'osais, le temporel, s'inscrivent dans le droit fil de la signification qui est imposée au premier, à ce qui est énonçable.
9. D'autres diraient, en simplifiant, de l'ordre de l'ambigu : l'ambigu constitue une offre faite à l'imagination.
10. Comme ce terme comprend et l'écriture et le discours, je les impliquerai tous deux lorsque j'en userai.
11. Je vois, dans l'opposition que fait Clemens entre «Forme» comme con-tenu (qu'il associe à l'institution, au fini, au même) et «Matière» comme contenant (dont dépendent l'ouverture, l'infini, l'autre) (1993 : 105) une illustration de la tâche qu'est susceptible d'accomplir le silence. Il signifie, justement, ce renvoi, cette ouverture du fini à l'infini, du même à l'autre. Je reprends plus loin cette idée d'ouverture.
12. J'emploie un trait pour attirer l'attention sur les deux acceptions du terme relativement à l'idée de transit, de passage, et relativement à l'état de transition dont l'écriture est l'objet, quant à la « manière de passer de l'expression d'une idée à une autre [...] » (Robert, 1992 : à l'entrée du mot).
13. Dans ce cas, le terme est, on le voit, provisoirement employé à la façon de Ricœur et selon la définition qu'il en fournit : « Est une "chose", ce dont on parle. Or, on parle de personnes en parlant des entités qui composent le monde. On en parle comme de "choses" d'un type particulier » (1990 : 44-45).
14. Donc ces choses en écriture sont associées au penser de l'écrit et ne sont pas seulement associées aux écrits eux-mêmes, aux choses de l'écriture. La distinction a auparavant été faite par moi dans un autre article publié dans *Protée*. Cet article, intitulé « L'Entrelacs et le "mémoriel" » (1997), partage, à cause de thématiques apparentées, des voies d'analyses communes et, donc, une terminologie semblable, voire identique.
15. C'est moi qui souligne.
16. Je songe, à dire vrai, à la sorte de relation formulée par Clemens entre le « laisser-apparaître du monde et [des] phénomènes » et le « faire-paraitre de la langue et de tout langage » (1993 : 257).

17. Pour insister sur la différence à l'œuvre dans les constructions langagières.
18. « L'orientation-vers est elle-même caractérisée comme un "je fais", et de même le va-et-vient des rayons du regard attentif, du regard dans le mode de l'orientation-vers, est un "je fais" » (Husserl, 1970b: 100).
19. Sans le vouloir, je viens de retourner à la thèse que soutient P. Ouellet dans son *Voir et Savoir* (1992).
20. « Le mot renvoie, d'une façon qui se fait sentir, à la chose [...]; nous devons vivre dans la conscience de signification, et, par là, en y étant attentifs, nous en occuper. Ce devoir, la fonction du renvoi, est quelque chose qui se trouve là phénoménologiquement » (Husserl, 1995: 45).
21. « Or, comment [en effet] un acte peut-il n'être qu'une chose ? Plus gravement, comment le sujet qui réfère et signifie, peut-il être désigné comme une chose tout en restant un sujet ? » (Ricoeur, 1990: 64).
22. « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens ; appelons sémiologie l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement [...] » (Foucault, 1966: 44).
23. Je dis « a paru momentanément privilégier », car, rejoignant certaines des préoccupations de Ricoeur, il se demande un peu plus loin : « Et ce jeu de l'existant et du monde est-il pensable pour nous sans l'expérience conjointe de l'action et de la pensée sous les formes dont nous avons reçu l'héritage, de la politique, de la littérature, des arts, des sciences, de l'amour et de la philosophie ? » (Clemens, 1993: 16). Par rapport au monde, l'expérience n'est pas qu'ex-tatique, elle est aussi, comme il le démontre, poétique, c'est-à-dire encore philosophique d'une certaine façon.
24. L'« interprétatif » est la conséquence des considérations ayant trait au récit. Ces considérations ont à vrai dire pour traits les « pré-re-configurations ».
25. Dans le sens philosophique du terme.
26. « La fiction du monde est aussi et en même temps la fiction de la fiction [langagière] » (Clemens, 1993: 123).
27. Le silence est continûment *sui-référentiel* et *transréférentiel* ; il ne retourne à autre chose qu'à partir d'un soi, même comme autre, même vu par un autre – on reconnaîtra là l'inspiration à laquelle m'a conduite le titre de l'ouvrage de Ricoeur, *Soi-même comme un autre*.
28. Je retiens cette phrase proposée par Ricoeur : « Le "je" peut être indiqué ou montré, non référé ou décrit » (1990: 62).
29. Dans C. de France, 1983.
30. Le terme est de Clemens et tiré du même ouvrage.

## **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- BLANCHOT, M. [1955]: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- CLEMENS, É. [1993]: *La Fiction et l'Apparaître*, Paris, Éd. Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie ».
- DELEUZE, G. [1985]: *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- FOUCAULT, M. [1966]: *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- FRANCE, C. de [1983]: « La Loi d'encombrement et sa coordination avec d'autres lois de la présentation cinématographique », dans *Le Film documentaire : contraintes et options de mise en scène*, Paris, Université Paris X, 5-26.
- HUSSERL, E. [1970a]: *L'Idée de la phénoménologie. Cinq Leçons*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée » ;
- [1970b]: *Expérience et Jugement. Recherches en vue d'une généalogie de la logique*, Paris, P.U.F., coll. « Épiméthée » ;
- [1995]: *Leçons sur la théorie de la signification*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- JENNY, L. [1990]: *La Parole singulière*, Alençon, Éd. Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- LARDREAU, G. [1988]: *Fictions philosophiques et science-fiction. Récréation philosophique*, Arles, Actes sud, coll. « Le génie du philosophe ».
- MALLARMÉ, S. [1998]: *Œuvres complètes*, tome 1 (éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ORLANDI, E. P. [1996]: *Les Formes du silence. Dans le mouvement du sens*, Paris, Éd. des Cendres, coll. « Archives du commentaire ».
- OUELLET, P. [1992]: *Voir et Savoir. La Perception des univers du discours*, Candiac, Éd. Balzac, coll. « L'univers des discours ».
- RICŒUR, P. [1990]: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- ROBERT, P. [1992]: *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- ROY, L. [1997]: « L'Entrelacs et le "mémoirel" », dans *Protée*, « Sémiotique des mémoires au cinéma », vol. 25, n° 1 (printemps), 66-78.

# LE SILENCE DE L'ŒUVRE

## KASIMIR MALEVITCH, MAURICE BLANCHOT LE SILENCE DE L'ŒUVRE

EMMANUELLE RAVEL

*L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas.  
(J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi.)*  
René Char, *Rougeur des Matinaux*.

Peut-on penser l'abstraction en peinture – celle de l'image – et regarder celle de l'écriture – qui tisse le texte blanchotien? Le lieu de l'abstraction est-il celui des sens, du sens, ou encore du non-sens? L'espace pictural se veut-il être lu, le langage de l'œuvre de Blanchot est-il immédiatement image? C'est à travers ce florilège de questions que nous sommes appelés à nous mouvoir, convoqués par deux présences intriquées mais irréductibles l'une à l'autre, celle de la peinture blanc sur blanc, celle de l'écriture blanche sur la page blanche. Comme nous essayons de le suggérer, la disparition sera au centre de notre réflexion, inachevant indéfiniment la répudiation du signe. L'absence est-elle parlable, y a-t-il ou non fixité de l'image comme du langage, c'est-à-dire silence en peinture, silence en littérature? Notre but sera d'évaluer le degré de tarissement de l'une et l'autre œuvre, celle de Blanchot par une toile de Malevitch et réciproquement, pour dire enfin si silence, non-concept et abstraction s'équivalent dans le spéculum image/langage.

L'abstraction en peinture voit le jour grâce aux premières aquarelles de Kandinsky, en 1910. Période florissante de l'Avant-Garde, trois ans après les chères *Demaiselles d'Avignon*, l'idée de l'abstraction (déjà notre questionnement se profile dans la coexistence de ces deux termes) naît du rejet de la représentation, d'un dégoût de l'illusion. Les années qui suivront, nous parlons de 1912-1913, seront le théâtre de l'explosion de cette révolution, dans tous les arts, de cette dislocation, cacophonie entre forme et contenu. *La Recherche du temps perdu*, le *Pierrot lunaire* de Schönberg, le premier *Ready-made* de Duchamp, les *Calligrammes* d'Apollinaire... autant de remises en question du statut de la subjectivité (dépossession de l'artiste et perte de sa souveraineté; destruction de la domination organique de l'œuvre; présentation de son hétérogénéité, de sa pluralité; désir de saturer l'espace baigné

d'aura, de briser la forme...). L'œuvre s'accroche au trauma, au fragmentaire, à la folie qui est chez Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, liée à l'absence d'œuvre. Le désœuvrement étant, il faut le répéter sans cesse, l'absolu unique, saillant et déchirant, où s'abîme la modernité.

*De Schönberg à Kandinsky ou Malevitch, c'est cette critique du Cogito qui justifie l'avant-garde, s'il est vrai, comme y insiste Malevitch, qu'on ne pourra créer des formes esthétiques radicalement nouvelles qu'après avoir «supprimé de tous nos arts l'idée petite-bourgeoise du sujet» et «tapé sur la conscience comme sur des clous que l'on enfonce dans un mur de pierre».*<sup>1</sup>

Essayons à présent de découvrir le rapport étroit qui existe entre l'abstraction, le refus de la figuration et la position de l'image, telle qu'elle se donne à voir dans le *Carré blanc sur fond blanc*, l'œuvre célèbre de 1918. Ceci pourra nous conduire à la question du langage en procès de la représentation du monde. Afin que l'œuvre d'art moderniste acquière une existence autonome, il a fallu qu'elle se débarrasse de son aliénation subjectiviste. L'art abstrait à ses débuts s'est surtout prévalu de l'expression du monde intérieur, de la sensibilité de l'artiste : Kandinsky, Klee, Mondrian ont prélué à son expansion par l'éloquence de lignes, de points et de couleurs. Les préoccupations de Malevitch se réclamaient plutôt d'une abstraction suprême, ayant pour nom Suprématisme, dont la technique dépassait largement l'utilisation et l'exposition d'un langage personnel. L'intention du peintre était d'exposer ses tableaux sans cadres, suggérant ainsi que leur espace déborde à l'infini le champ de la perception. Issu d'une théorie esthétique qui, pensée à l'apogée de la révolution bolchévique, se devait d'être avant-gardiste, le Suprématisme se voulut une sorte d'apothéose du futurisme, épilogue de la plasticité parfaite. Notre attention se penchera sur l'avènement de la pensée du *Monde sans objet*, théorie que Malevitch manifestera publiquement en décembre 1915 à l'occasion de l'exposition «0,10», organisée à Petrograd, deux ans après l'élaboration de sa toile *Carré noir*. Hanté par la philosophie de Schopenhauer, l'artiste russe peint

pour retrouver sur sa toile le frémissement d'un monde dénué de cette «volonté de représentation», pour rendre justice à l'espace plutôt qu'à ce qui l'encombre en lui rendant un possible lieu d'existence : la surface plane. «*Pour l'instant, la voie de l'homme passe par l'espace, le Suprématisme est le sémaphore de la couleur dans son abîme infini*», proclame-t-il (*Écrits*, p.83). Le projet de l'émancipation du fond et de la forme est à cette époque le souci majeur de tous les artistes d'avant-garde, pour qui la couleur doit à tout prix s'affranchir du tracé. C'est dans cette dissociation – mise à mort de la chose par le mot, selon l'héritage de Mallarmé, telle qu'elle se trouve à l'œuvre également à l'intérieur du texte littéraire chez Blanchot – que nous examinerons la présence du silence, degré zéro (ou ultime?) de la création. Le passage à l'abstraction pour Malevitch s'est donc opéré par le biais de la relation objectale. Celle-ci a eu lieu dans l'espace de la négativité puisqu'il a souhaité mettre en valeur «*le sentiment de l'absence d'objet*». L'enjeu ici est encore de montrer la perte, la disparition, et nous serons amené à nous interroger sur l'effective disparition de ce qui enfreint l'abstraction suprême. Ce travail sur l'image s'affilie étroitement à l'approche blanchotienne du langage dans l'espace littéraire, à son repérage par rapport au noyau central de l'œuvre qui est le fameux point dissident de toute représentation.

Le Suprématisme avait besoin de franchir le lieu de la dialectique qui enferme l'image dans la tension, illustrée par le mythe d'Orphée dans *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot, de l'apparence et de l'apparition. L'a-t-il dépassé ou s'est-il maintenu sous sa dictée? Ceci restera une de nos prérogatives majeures que de dire si oui ou non, le silence a éclo, la mort est advenue. Évoquer un possible éloignement de cette dialectique, c'est effectivement poser la négativité comme affirmation, porter l'absence au-delà de la lutte des formes et des couleurs, des débats sur la représentation. C'est postuler un lieu autre, toujours *en dehors*. L'image est la mort, certes ; de la figuration, elle est la chose, l'Eurydice perdue, le cadavre. C'est qu'elle est langage ; cela reste à éclaircir, nous ne

l'oublions pas. Dire si ce langage est muet revient à poser cette question : comment le peintre avant-gardiste russe parvient-il à rejoindre cette expérience blanchotienne du langage comme pure forme de l'absence ? Mais Blanchot y parvient-il vraiment ? Peut-on dire du *Carré blanc* de Malevitch, comme du livre blanchotien, qu'il n'est pas écrit mais écriture, que ce tableau n'est point peint, mais peinture ? Il faut en arriver à ce que Fernand Léger nommera un espace autofiguratif. Le défi que Malevitch s'impose de relever est anamorphique – il s'accompagne d'une transformation de la forme, si l'on peut oser le pléonasma – par rapport à celui de Blanchot qui est de faire taire le langage de l'œuvre en le rendant invisible. Le regard a d'emblée chez Blanchot un statut ordonnancier et légiférant : l'œuvre, qui est sa propre image (d'écriture, de peinture), doit en plus prendre la forme de la perte, comme si celle-ci se trouvait figurable par les mots ou le tracé de la toile.

*Tout se joue donc dans la décision du regard. C'est dans cette décision que l'origine est approchée par la force du regard qui délie l'essence de la nuit, lève le souci, interrompt l'incessant en le découvrant : moment du désir, de l'insouciance et de l'autorité.<sup>2</sup>*

L'œil se pose sur la scintillation – le permanent, l'apparence donc – et s'aveugle de ce qu'il advient de visible – l'apparition – et qui se perd, disparaît. L'actuel donc. C'est en cette éternelle illumination, dans le détour et le retour où elle se confine, qu'il faut voir où se trouve l'absence. Absence et disparition de l'origine, celle-ci se signalant parce que l'image a perdu son original, l'autre chose. Il faut comprendre que dans cette altérité se cache le principe organisateur de l'œuvre.

Comme l'explique J. Pfeiffer dans la revue *Critique*<sup>3</sup> :

*Justement, ce que Blanchot dit de l'œuvre, nous pouvons déjà le dire de l'image. Elle non plus n'existe pas comme un quelconque objet du monde, elle non plus ne saurait se laisser réduire à une quelconque réalité. Elle n'existe qu'en se dépassant vers autre chose, qu'en signifiant, par la vertu de la ressemblance, une autre chose qu'elle-même, qui est absente.*

L'absence est certainement et paradoxalement le référent du texte. Elle va devenir référence,

comprenons ici un passage à l'image. Là où nous l'avons suggéré, le simulacre fait office de vérité. Signifiant de l'écart originel, le silence naîtrait de la référence irreprésentable. Mais la pensée de Blanchot serait alors trop facilement saisissable ; il ne faut pas amenuiser sa complexité, réduire ses paradoxes. Il est important ici de poser la distinction fondamentale entre la mort et la limite, la perte et l'absence, fracture où se joue toute la confrontation entre représentation et irreprésentable. L'absence demeure présente, il n'y a là aucune complaisance conceptuelle. Notre étude se charge en effet de mettre en valeur la disparition, absolu qui semble se désintéresser de son propre processus, celui de la perte. Elle serait, nous semble-t-il, la résolution de ce clivage de la perte et de l'absence qui en résulte. Le sujet du tableau. Pour montrer cela, il convient de révéler cet ajournement uniquement à l'intérieur de la mouvance de l'œuvre, c'est-à-dire de voir si le tableau se trouve, comme le Livre chez Blanchot, au-delà – en deçà ? – ou au-dedans de la dialectique de l'image. Car si la tension subsiste, c'est entre l'opération qui entraîne la disparition et son aboutissement. La disparition : projet du maître, catastrophe permanente, ou ataraxie de l'œuvre qui n'en est jamais une ? L'œuvre se meut, elle est ce mouvement même, celui de la rupture de sa propre forme, à perpétuité. Mais une rupture peut-elle être permanente ? Ou plutôt, la cassure peut-elle échapper à la nécessité de faire œuvre ?

La fêlure n'existe que par l'écart creusé par la parole, l'entre-deux que bordent deux rives : celles du langage. Le fameux bord sans bord dont discute Derrida dans *Parages* serait peut-être un espace intransitif à l'intérieur du langage, qu'il soit pictural ou littéraire. Le Neutre ? Le questionnement se veut tel jusqu'à l'infini. Car signaler la perte, le silence, cela doit avoir lieu en présence de l'objet de cette disparition. Nous en avons convenu, l'écriture se dit intransitive chez Blanchot, ceci équivalant au refus de la représentation. Peut-on de même stipuler que la disparition obéit à quelque condition préalable, quelque dictat ? Se peut-il qu'elle soit autoréférentielle ? La question est épineuse dans la



littérature blanchotienne : il faut concevoir le langage comme image, lieu de l'imaginaire ou en deçà de la parole, nous y reviendrons, puis comme image de rien, reflet pur d'elle-même. Qu'en est-il de la toile *Carré blanc sur fond blanc*? Car à n'en pas douter un tel titre soulève la question du miroir, de la réflexion spéculaire du ton sur ton. Comme une interrogation à l'infini du texte sur lui-même.

Abolir la narration, vœu cher à Malevitch comme à Blanchot. Bannir tout élément littéraire, toute littérarité : l'œuvre n'est plus à lire mais à voir. Mais s'acharner à accomplir la présentation, non plus la représentation de l'absence : c'est d'abord laisser voir quelque chose, et non pas rien. Position délicate concernant le nihilisme. Apparemment, nos artistes ne cherchent pas l'au-delà du langage, plutôt son en deçà, là où toute création est en instance, en puissance, en devenir. Là où l'écriture n'est jamais, mais ne fait que commencer. Revenons à *L'Espace littéraire* : le silence y est encore sous la parole.

*Écrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence si l'on veut, enfin, se faire entendre.*<sup>4</sup>

Le discours de l'œuvre – picturale, littéraire – ne se charge pas de mettre en lumière. Au contraire de Freud qui citait un enfant de trois ans que le noir effrayait et qui demandait qu'on lui dise quelque chose car «...du moment que quelqu'un parle, il fait clair»<sup>5</sup>, il se trouve selon nous que l'approche de l'œuvre, qui est l'œuvre elle-même pour Blanchot, est rencontre de l'opacité, de l'obscurité du noyau qui décime le silence. Le noir est intarissable. Ainsi est-il absent de la toile de Malevitch de 1918. Le blanc de la surface semble avoir dissipé toute ténébreuse parole pour faire advenir le silence. Celui-ci s'engendre de l'évacuation de la mimésis, de la disparition figurée du quadrilatère. Mais à nouveau, la disparition n'est-

elle plus un après-coup? Peut-elle faire fi de quelque antériorité? Le langage chez Blanchot, nous le répétons, se veut image donc simulacre : il est multiple. Il signe la perte de la référentialité, la mort du discours. Plus rien ne se déroule, et pourtant

*[...] l'écriture ne naît pas du rapport heureux, d'immédiateté ou de maîtrise, avec les choses, mais [l'écrivain] rompt avec celui-ci, non pour accéder à une fusion plus profonde ou plus essentielle mais au contraire pour entrer dans le règne de l'Image, chaos, non du sens, où la ressemblance est ressemblance à rien.*<sup>6</sup>

Le simultané est une quête, d'où l'on est en droit de se demander s'il est jamais possible de (re)gagner ce silence, cette absence *ex nihilo* semblant être étrangement le fruit d'une certaine médiation. D'une façon que l'on sait admise, il n'est pas possible de figurer une perte, disparition, silence et effacement, sans en indiquer l'objet. La littérature blanchotienne se destitue en permanence d'un objet potentiel. De ce qui pourrait laisser trace. «*Tout doit s'effacer, tout s'effacera. C'est en accord avec l'exigence infinie de l'effacement qu'écrire a lieu et a son lieu*», dit-il<sup>7</sup>.

Comment éviter la marque et qui plus est donner vie, corps à une œuvre, où, selon Blanchot encore : «*La marque, c'est manquer au présent et faire que le présent manque*»<sup>8</sup>? C'est bien toujours rappeler le texte à sa quintessence : l'écriture. Le Livre est écriture, mais jamais au présent, temps de l'immédiateté. Elle vise l'éternel reflet, s'attache à l'impersonnalité, donc à l'intemporel. Dès lors, nous admettons que l'œuvre est mouvement à l'état pur. Au-dehors. Sans commencement ni fin, sans stagnation, il y a encore réflexion du mécanisme. Pour montrer l'infini, est-il meilleure image que celle de la chute, à l'intérieur d'un gouffre sans bords? Si l'écriture s'efface d'elle-même, ne peut-on dire que c'est au centre de l'abîme qu'elle survient, échappant à tout marquage puisque n'atteignant jamais le fond de cet abîme? Et le vide s'offre en imprescriptible, au sens où rien ne réussit à s'y inscrire.

Nous l'avons déjà évoqué, le langage pour Blanchot constitue un écart, une *différence* déplaçant indéfiniment le noyau de l'œuvre dans une zone

obscur. Aucun point de chute, point mortel d'où auteur et œuvre ne réchappent, origine ou infini, et pourtant :

*Ce point est l'exigence souveraine, ce dont on ne peut s'approcher que par la réalisation de l'œuvre, mais dont seule aussi l'approche fait l'œuvre. Qui ne se soucie que de brillantes réussites est pourtant à la recherche de ce point où rien ne peut réussir. Et écrit par seul souci de la vérité, est déjà entré dans la zone d'attrance de ce point d'où le vrai est exclu. Certains, par on ne sait quelle chance ou malchance, en subissent la pression sous une forme presque pure : ils se sont comme approchés par hasard de cet instant et, où qu'ils aillent, quoi qu'ils fassent, il les retient. Exigence impérieuse et vide, qui s'exerce en tout temps et les attire hors du temps.*<sup>9</sup>

Descente vers la profondeur du vide qui n'est en fait que surface : le lieu où Eurydice est précipitée est inatteignable, imprésentable, donc irréprésentable. Ce que le regard scrutateur ne peut fouiller demeure intangible, pour reprendre l'idée de Merleau-Ponty selon laquelle « Toute vision s'effectue dans l'univers tactile ». Serait-ce possible de représenter une surface ? N'y a-t-il pas ici défaillance du signe à l'endroit où ne subsiste que l'écran du simulacre, le plus parfaitement plan ? Nous touchons finalement au problème de la limite. Le langage, la déchéance sont hors limite puisque étant eux-mêmes représentation, ceci du fait de la distance par où ils parlent et qui rétablit le champ de la médiation, en dépit des tentatives pour les en affranchir. Or, il se trouve que la limite est, par essence, irréprésentable. Est-ce le cas de la mort ? « La mort, métaphore de la nomination, est une métaphore de ce mythe du langage même, écrit Henri Meschonnic<sup>10</sup> avant d'ajouter : [...] D'une certaine façon et depuis toujours, nous savons que la mort est une métaphore pour nous aider à nous représenter grossièrement l'idée de limite, alors que la limite exclut toute représentation, toute "idée" de limite »<sup>11</sup>. La mort est toujours représentée car je ne meurt jamais. Elle est donc toujours autre. Toujours opérante et présente, mais jamais en dehors de celui qu'elle sectionne : le langage. Il s'agirait du différend, mouvement d'éloignement et de fraction de l'unité du langage. Cette unité adamique dont parle aussi

W. Benjamin, celle d'avant la chute, d'avant le péché originel. La puissance du fragmentaire est par ce principe toujours à l'œuvre. (Elle reste cependant subsidiaire face à la prédominance de la configuration de circularité de l'œuvre blanchotienne.) Ce pouvoir de déracinement, motif récurrent et obsédant qui conduit au nomadisme, est signe de l'effacement comme du désœuvrement. Il porte témoignage de cette dissémination originaire que la parole fait subir au langage. « [...] il y a une violence originaire de l'écriture parce que le langage est d'abord [...] écriture. L'"usurpation" a toujours déjà commencé », cite Sarah Kofman\*. Autant dire que rien ne précède ce déplacement. Comme si la représentation précédait, de manière intransitive. (Baudrillard parlerait de « précession des simulacres »).

De fait, elle ouvre son domaine à la mort :

*La mort se donne à penser sous la catégorie du vol. Elle n'est pas ce que nous croyons pouvoir anticiper comme le terme d'un processus ou d'une aventure que nous appelons – assurément – la vie. La mort est une forme articulée de notre rapport à l'autre. Je ne meurs que de l'autre : par lui, pour lui, en lui. Ma mort est représentée, qu'on fasse varier ce mot comme on voudra. Et si je meurs par représentation à la « minute de la mort extrême », ce dérobement représentatif n'en a pas moins travaillé toute la structure de mon existence, depuis l'origine.*<sup>12</sup>

À partir de ces notions de représentation, ce qui nous intéresse est d'étudier la démarche de Malevitch dans le *Carré blanc sur fond blanc* : a-t-il problématisé la question de la limite par rapport à celle de la mort de l'art ? Comment a-t-il entrepris de tarir le langage pictural ? Si ces questions se soulèvent dès les années 1910, c'est que l'abstraction cherche déjà à produire des œuvres par le concept de l'économie de signe, une certaine idéologie anti-verbale. L'enjeu artistique des avant-gardes, celui de l'art moderne en particulier, devient de déplacer le sujet de l'œuvre à son médium. Le modernisme s'affirme dans ce procédé que R. Barthes nommait « étrange strabisme d'une opération en boucle ». La peinture moderne s'acharne à discréditer sans exception les lois de la perspective et poursuit frénétiquement la recherche de l'aplatissement des formes et de la texture de la pâte à

\* Lectures de Derrida, Paris, Galilée, 1984, p. 101.

la surface de la toile. C'est la mort de Cézanne, survenant en 1906, qui forge le fer de lance à l'épopée de la planéité. Condamner la représentation oblige à aplanir les contours de l'objet en dépossédant la vertu du voir de ses attributs d'illusionnisme. L'art classique, depuis la Renaissance, donnait à croire que le visible manifesté sur le tableau était sans limite, c'est-à-dire qu'il semblait rendre compte de la réalité d'un paysage par l'ordonnement de l'œil. Le cadre délimitait de manière extrinsèque la leçon de la vision. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'art se détourne de l'œuvre de la vision pour ne s'intéresser qu'au geste de voir. Même aventure pour la littérature, où l'instrumentalisation du langage est réprouvée. Ne subsiste qu'une langue mise à nu que l'auteur découvre, ou tente de redécouvrir. Le geste pictural de Malevitch s'informe donc de cet esprit de dévoilement, de cette mission d'éclipse des sujets et des objets. De ce retour à une certaine quintessence de l'œuvre en tant qu'infinie question sur elle-même. Quelle source d'inspiration donc, si ce n'est la picturalité elle-même, le pictural plutôt en tant que tel? Car rappelons que pour Blanchot, ce qu'il nomme « inspiration » est d'abord *« ce point pur où elle manque »*. L'art de Malevitch se constitue de cette approche du lieu de l'œuvre en exil; pour tout dire, il est désir d'y disparaître, de plonger dans la surface. Le blanc de la toile part en quête de planéité car celle-ci manque toujours un peu. Comme l'art de Mondrian, qui avait l'habitude de se plaindre que le blanc ne savait pas être assez plat. Le Suprématisme est la recherche de l'absolu de la couleur et de la forme en tant que cet absolu est la limite de l'art: un art dont l'éloquence se tarit finalement dans le blanc sur blanc, qui déconstruit la représentation de la limite pour la faire exister dans l'absence de démarcation. Car si la limite exclut toute représentation, comment dire que c'est d'elle qu'il s'agit dans le tableau de Malevitch? Selon nous, la mort de l'art telle qu'elle se problématise là n'est pas de l'ordre du mutisme: au contraire, elle est de l'ordre du cri. C'est un silence, espace blanc infini et vibrant de matière « lumière » qui hurle à la surface de la toile. C'est la lumière qui se

veut effacement de l'écriture picturale. Elle qui n'est plus révélatrice de rien, tout comme le langage chez Blanchot, en qui la mort fait son œuvre et rompt la communication. Non plus éclat du dévoilement, mais éclaircissement de l'absence, de l'indicible. La fin de l'art est-elle impossible à représenter? Il nous semble que cette question n'équivaut nullement à celle de savoir si la fin de l'art peut déjà être proclamée. Comme l'écrivait Octavio Paz à propos de la modernité, *« [...] nous vivons la fin de l'idée d'art moderne »*, sous-entendant que l'art en soi n'en était pas encore à son dernier souffle.

*« L'essence du langage consisterait à passer du langage à l'indicible qui se dit, à rendre visible par l'œuvre l'obscurité de l'élémental »*, écrit E. Lévinas<sup>13</sup>. En effet, la peinture pour Malevitch n'est plus là pour dire, mais pour montrer, montrer qu'*« il y a quelque chose qu'on ne peut pas voir »*, comme dit Lyotard. D'où une possible monstruosité reprochée à l'art abstrait, un art qui donne la vision, le voir indifférencié d'un réel sans contours, ramassé sur lui, plat et ainsi muet. La carence de perspective se noue à l'absence de fond de l'abîme: *« L'intériorité est à jamais sans fond et se confond dans l'infini, à jamais irréalisable »*, écrit le peintre\*. Cela justifie le ton sur ton: l'absence de distinction, de coupure, l'amorphe, qui est aussi de l'informe. Or il se trouve que le tableau de Malevitch n'est pas exempt de formalisme; de fait, le formalisme est ce qui équivaut au modernisme pour le critique d'art Clement Greenberg. La forme ici est exaltée: celle du carré, absolu, indéformable. Elle profile une tension qui rappelle combien l'énergétique est à la base de la peinture, même lorsque celle-ci, élevée à l'abstraction, veut l'épuisement des formes. *« Ce sont les "forces" qui créent la forme, et ce sont elles qui importent, plus que la forme elle-même, le chemin plus que la fin, la genèse et le devenir plus que le résultat »*, explique A. Gutmann<sup>14</sup>. Il s'agit de voir si la figuration s'épuise dans cette lutte que signifie la pratique de l'abstraction: *ab*-straire, ou étymologiquement « se retirer ». S'éclipser du *« monde comme volonté de représentation »*, ou comment être un peintre pur, c'est-à-dire se cantonner à polir la surface de la peinture dans la *présentation* terminale d'elle-

\* Cité dans *Cahier Malevitch*, L'Âge d'homme, 1983, p. 177.

même. Faire voir sa limite, là où le blanc le plus pur, la lumière la plus transperçante ne peut plus faire voir la transparence : car transparence de quoi, si ce n'est de rien ? L'opacité à présent se fait entendre : échec du silence qui en voulant s'élaborer dans la transparence ne peut taire son éloquence naturelle. Le silence, tout comme l'abstraction, ne peut être intégral, s'il suppose une transitivity : « faire taire un bruit », « faire abstraction de quelque chose », de telles expressions ruinent tout mutisme, vide préalable, mais font au contraire référence à la qualité intrinsèque de l'art : son mouvement.

À la veille de la Révolution de 1918, le peintre russe se livre à une recherche sur la structure fonctionnelle de l'image. Désirant parvenir à un degré d'abstraction totale, il entreprend de passer au stade de la non-objectivité, qui désigne un Monde sans Objet – ce sont ses propres termes et le titre de son manifeste de 1922 – pour un monde sans passé ni futur. « Et j'ai vu que l'objet et son image n'étaient qu'un reflet spéculaire de mes sensations, et j'ai percé le mensonge de ce monde de volonté et de représentation », écrit-il\*. L'effort souverain sera alors de porter l'objet à la limite de sa représentation, au point suprême de ce vide conçu comme une réalité cosmique. Lieu où l'intériorité est vaincue. Il s'agit peut-être de cet état de « ruissellement du dehors » comme l'évoque Michel Foucault dans son texte sur Blanchot, *L'Écriture du dehors*. Le lieu aussi de la poésie par excellence, par où s'effectue toute expérience abyssale de la création face à l'absence d'inspiration. Blanchot en toute éminence s'apparente à celle du poète :

*Mallarmé, qu'a tourmenté l'état de sécheresse et qui s'y est enfermé par une décision héroïque, a aussi reconnu que cette privation n'exprimait pas une simple défaillance personnelle, ne signifiait pas la privation de l'œuvre, mais annonçait la rencontre de l'œuvre, l'intimité menaçante de cette rencontre.*<sup>15</sup>

Le peintre aussi doit se trouver aux abords de l'œuvre. Ou bien s'en éloigner. Le Suprématisme correspond à cet au-delà ou en deçà du point central de l'œuvre, de son origine inassignable, qu'il fuit

grâce à cet élan vers le « zéro de la forme », le silence en peinture. Malevitch conçoit peut-être déjà que le point mortel de l'œuvre est celui où la vision s'échoue, rendant manifeste la distance infranchissable, l'écart qui irréalise l'immédiateté, la proximité. Cette séparation dans laquelle pour Blanchot « tout parle », où l'écriture a rapport à l'incessant, à la dissimulation et la non-révélation. C'est encore l'Origine. Le dessein de l'artiste est tout autre : « dévoiler le rien », montrer la disparition des objets dans l'expérience d'une vision où s'affiche parfaitement le pouvoir de ce geste. Car voir, c'est perdre. Comme si le coup d'œil était responsable de ce qui affleure à la surface. Là est le défi. Faire voir le voir. Le regard signait déjà la perte dans le périple d'Orphée. Il reste cette instance maudite à même le tableau. Peindre un regard : le figer ou lui rendre sa mobilité ? Sans objet, point de mobile. La peinture de Malevitch a ceci de brillant qu'elle s'accroche au mouvement. « L'art est la capacité de créer une construction qui ne découle pas des relations entre les formes et la couleur [...] mais qui est bâtie sur le poids, la vitesse et la direction du mouvement », explique-t-il<sup>16</sup>. Le problème de la quatrième dimension n'est qu'accessoire et dérivé. C'est la cinquième dimension ou économie qui intéresse Malevitch. Il faut montrer le Carré en train de disparaître. Gommé par la suprématie de l'espace. La platitude du carré est bien un rappel de cette caractéristique d'un espace sans fond, celui de l'infini. Le blanc en peinture, non-couleur absente de la nature, est l'élément de lumière, la visibilité pure. Il est aussi le sémaphore du Suprématisme, là où toute teinte est vaincue en raison de l'absence de formes. Cette matière est alors silence. Luminosité aveuglante du tissu de l'œuvre chez Blanchot, elle est la rencontre de ce point de dispersion, celui de la fureur iconoclaste de Malevitch où l'imitation est résiliée. Une sorte de tache aveugle paradoxalement. L'art moderne affiche sa volonté de silence. Il faut montrer, comme le dit Lyotard, qu'il y a de l'imprésentable, quelque chose que l'on ne peut pas voir. Mais cet imprésentable n'est pas synonyme d'irreprésentable : au contraire, l'échec de l'abstraction suprême, de l'art moderniste, réside nous semble-t-il dans cette

\* Malevitch, *Écrits I. Traités de 1915-1922*, L'Âge d'homme, 1974, p. 191.

annexion à la représentation. Pour ce faire, le peintre russe ne souhaite pas peindre l'invisible. Cela, il en a conscience, est voué à l'échec. Comment pourrait-on peindre une surface, un espace? Ce qu'il faut, c'est que l'espace lui-même vienne à se peindre sur la toile. L'autofiguration dont nous avons ébauché l'idée plus haut est l'outil de l'abstraction. (Elle est aussi la condition de l'objectivité de l'œuvre.) Celle-ci ordonne de rendre visible la disparition du visible. Le *Carré blanc sur fond blanc* est le signe de l'effacement. Il est donc aussi la trace de son effacement supposé progressif, le signe d'un désir de pureté qui ôte l'élément tactile de la toile et lui rend une matérialité optique. L'éclipse de l'objet ne fait pas sens, ne dit pas la mise en forme de l'espace; c'est l'espace qui préside et préfigure l'évacuation du carré pour exprimer l'autorité du support. Le plan devenu non instrumental marque alors le raccourci conceptuel de l'art moderne. Le réductionnisme est en marche, tant chez Malevitch que chez Blanchot: il s'efforce d'aboutir à la complexité de l'œuvre, c'est-à-dire au lieu de son silence.

Il ne faut pas anticiper l'advenue du silence. L'art moderne, avant de vouloir ne rien dire, vise à dire le rien. La sphère de négativité dans laquelle l'œuvre évolue n'est pas refus des possibilités de l'art, mais affirmation de son infini. Un infini des possibles que le blanc offre, signe d'une peinture en devenir. L'artiste exclu de son œuvre, la peinture exclue de sa toile, que reste-t-il sinon une potentialité pure, un devenir que nul regard ne peut appréhender? L'absence d'objet ne décourage pas le regard; au contraire, il faut écouter Blanchot qui allègue que:

*Le moment exceptionnel où la possibilité devient pouvoir, où, loi et forme vide qui n'est riche que de l'indéterminé, l'esprit devient la certitude d'une forme réalisée, devient ce corps et cette belle forme qui est un beau corps. L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême indéterminé.*<sup>17</sup>

Toute la naissance de l'art moderne semble concourir à cette esthétique de la simplification de la forme par la ligne, telle la recherche par exemple chez

Klee du petit «point gris», celui du silence où l'œuvre se dissimule, mais s'offre tous les potentiels.

L'évidement ou l'apologétique de la lumière signifie la vibration à l'infini de l'incrédé qui coïncide avec son dépassement.

*[...] pour Cézanne le blanc est la capacité lumineuse de toute couleur: c'est le blanc, non comme couleur mais comme vide. Ce vide énergétique les tensions jusqu'à leur limite tectonique qui est le moment de décision de l'œuvre, son événement. [...] c'est le vide qui agit et articule la tectonique des mouvements (voir les «Sainte-Victoire»).*<sup>18</sup>

De même pour Derrida, il s'agit de la manifestation du nihil créateur, de cet «indéterminé déterminant». Si Malevitch semble cautériser le néant et l'infini, c'est pour mieux rendre manifeste la pulsation énergétique de la surface. «*La présence permanente du néant garantit cette intensité maximale de l'existence de l'être pictural: vie et mort se côtoient dans une extraordinaire intensité*», rapporte-t-il<sup>19</sup>. Cette démarche absolutiste correspond à une conception dynamique de la matière (couleur, plan et aussi écriture, chair des mots), qui s'élabore dans une constante métamorphose. Le mouvement d'effacement, de retrait du Carré qui n'en finit pas de disparaître, est ce flux et reflux, dialectique de l'image, dualité de l'instance créatrice: gestation et destruction. À l'instar de la beauté dans l'œuvre de Breton: «explosante-fixe», celle-là peut-être même de la dialectique de l'image, en qui le mouvement de l'écart de l'origine, la *différance*, constitue la vérité du tableau, la vérité du texte.

Un infiniment plat est aussi manière de conjurer le vide, de déceler le tout. Comme le rejet du vide au creux des mots de la littérature blanchotienne. Des mots pour dire le silence, ou bien un silence à l'intérieur des mots? Une peinture du silence, ou bien un silence en peinture? Les questions, affirmons-le d'emblée, ne sont pas simplistes. Il y va de toute la question du sens. La problématique, semble-t-il, ne s'est point résorbée. C'est qu'il s'agit toujours de dire, non de raconter. Dire un silence, pour ne pas raconter un tarissement. Une épreuve simultanée. L'aveu de l'impossible se fait déjà entendre:



*Comment dire ce qui ne porte pas de limite, pas de frontière, entre le pensé et l'impensable, entre le dedans et son dehors, entre l'envers et l'endroit? Le langage ne peut pas naître lorsqu'il n'y a pas de trace de limite. Ce qui ne se représente pas ne se «re-présente» pas. Les mots et les paroles qui viennent au secours des images représentent, le silence reste en deçà de la «re-présentation», en deçà de la répétition. Comment répèterait-on ce qui ne se nomme pas? Le silence ne se répète pas, il est. Seuls les mots pour le dire le répètent, le rappellent. (L. Laufer)<sup>20</sup>*

Comment éviter de dire le silence? Le montrer est déjà un geste. L'on convient que le *nihi*l ne peut être créé. Il doit présider à toute présentation, voire re-présentation. En effet, il ne saurait être lui-même le sujet de l'œuvre, celui qui vient après. Le silence n'est point le donné du visible. Toute donation – l'écriture et la peinture en sont – signe la perte de référent. Si ce référent se trouvait être la non-communication, il faut alors que celle-ci s'auto-manifeste: par le style, modalité de l'expérience littéraire et picturale, le ton qui se dit lui-même, comme pour Michel Foucault, chez qui la folie, nous dit Derrida, se raconte elle-même:

*On pourrait peut-être dire que la solution de cette difficulté est plus pratique que formulée. Par nécessité. Je veux dire que le silence de la folie n'est pas dit, ne peut pas être dit dans le logos de ce livre mais rendu présent indirectement, métaphoriquement si je puis dire, dans le pathos – je prends ce mot dans son meilleur sens – de ce livre. Nouvel et radical éloge de la folie dont l'intention ne peut s'avouer que parce que l'éloge d'un silence est toujours dans le logos, dans un langage qui objective; «dire-du-bien-de» la folie, ce serait encore l'annexer surtout lorsque ce «dire-du-bien-de» est aussi, dans le cas présent, la sagesse et le bonheur d'un «bien-dire». <sup>21</sup>*

La donation du visible est le sensible: ce dernier est déjà le sentiment de l'absence, la sensation que l'origine de la picturalité, celle qui prévaut au langage de la peinture, ne peut se donner à voir. C'est cela le propre de l'abstraction: donner le retrait, l'aperçu de la trace du langage qui partant est vacant. La fuite du carré de Malévitch, son départ de la toile est toujours la marque d'un insignifiable. Un sens du tableau

différé par le système d'attente qu'érige le langage plastique. Car enfin, «un tableau ne veut rien dire» répète Sarah Koffman<sup>22</sup>. L'issue du questionnement se trouve sans doute ici: le silence doit rester un insu, ainsi qu'un «invu». Qu'il se dévoile et déjà sa signifiante le constitue en trop-plein. Le silence est en défaut: toujours signifiant, il est contraint de s'autodétruire. Il est l'être du manque, parfaitement innommable. Impasse désespérante du créateur qui ne veut rien inventer, mais tout laisser advenir. Peindre un silence, c'est rendre une toile illisible. Abolir son sens: veiller à ce qu'il n'y ait rien à décrypter. Le tableau n'a plus ni envers ni endroit, c'est-à-dire deux côtés, dont l'un serait celui du maître, l'autre celui du voyeur. Une seule et même face subsiste: en témoigne la transparence voulue, désirée, d'un carré qui laisse voir à son travers le plan qui le supporte, ou l'engloutit. Surface insondable d'un fond sans fond: métaphore encore d'un silence mis en échec par l'impossible de cette specularité. Effectivement, l'opacité est toujours à tenter de défaire; de là, elle produit du discours. Le blanc sur blanc en appelle bien trop au mystère pour parvenir à empêcher toute tentative allusive, métaphorique. Ce blanc est donc un voile: on ne sait si l'intérieur du carré est la surface du carré lui-même, ou l'espace qui en déborde les côtés. Du reste, le blanc peut bien être à la fois transparent ou opaque. L'important est de dire que, de ces deux qualités, le silence ne perce pas. La vision est déchirée par le sensible: il lui fait la violence de dire, et provoque le déchirement. La parole est alors blessure de la vision. La déhiscence d'où elle naît est déjà au-delà du silence. C'est cela que le peintre comme l'écrivain veulent affronter: l'énigme de l'œuvre dont l'objet excède ses auteurs, comme ses exégètes. La peinture moderne déjoue le commentaire. Mais son mystère tuant le silence, malheureusement, elle forme néanmoins l'œuvre de l'indicible. L'exemple de Cézanne est à ce titre éloquent:

*Toutes les montagnes Sainte-Victoire peintes par Cézanne sont là, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment impénétrables parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation en dehors*



d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrables parce que sans profondeur, sans signifiante, sans dessous.<sup>23</sup>

En revenant au concept de planéité, nous sommes amené à expliquer comment la révocation de l'héritage de la Renaissance est vecteur de silence. L'abstraction en effet ne se débarrasse pas toujours de la ligne. Nous l'avons vu avec Malevitch, la présence d'une masse, plutôt qu'une forme, au centre de l'œuvre, ne se justifie pas de l'existence d'un contour, d'une limite. Le carré donne l'illusion de son déploiement énergétique par la matière picturale proprement dite. La densité de cette matière vibrante utilise en quelque sorte la possibilité de son apparence autonome pour poser la question fondamentale de l'existence de la couleur : par la lumière, ou bien par la forme ? Question irrésolue selon nous, aporétique, que celle de la représentation, si ce n'est en tenant compte des lois de la gravité et du mouvement. C'est par la sensation du poids et de la vitesse, nous l'avons dit, que l'artiste russe s'efforce de montrer un carré, non pas d'en imiter l'apparence. L'apparition de la forme abolit la mimésis par son mouvement même. C'est aussi pour Malevitch une manière de résoudre grâce à l'espace le problème du figurable. Par sa préexistence, il permet la présentation avant même la représentation. Le retournement des lois de la perspective, celles qui prônaient la dépendance du fond par rapport à la forme, rend à la lumière son statut inaugural. La couleur n'a plus qu'un aspect symbolique, significatif. Le blanc, le noir, comme non-couleur, associent paradoxalement lumière à épaisseur. Or voilà où le bât blesse : en donnant du poids à la forme en instance de disparition, pour exprimer ce phénomène-ci, il annule la transparence désirée de l'absence de support, et recrée une épaisseur à tarir. C'est cela que semble dire sans le vouloir la toile *Carré blanc sur fond blanc* : qu'il n'y a point d'absence de voile. Que tout dévoilement du rien n'établit pas le vide, le silence, mais l'absence de vacuité.

## NOTES

1. Remarque de L. Ferry citant Malevitch, dans *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 274.
2. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 231.
3. J. Pfeiffer, « Maurice Blanchot », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 572.
4. *L'Espace littéraire*, p. 48.
5. Citation d'une note des *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, extraite de l'article de L. Laufer, « J'ai fait silence », dans *Le Silence*, collectif de la série « Autrement », coll. « Mutations », n° 185, avril 1999, p. 51.
6. F. Collin, dans *Critique*, n° 229, déjà citée, p. 566.
7. M. Blanchot, *Le Pas-au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 76.
8. *Ibid.*, p. 77.
9. *L'Espace littéraire*, p. 56-57.
10. H. Meschonnic, « Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage », dans *Pour la poétique*, vol. 5, Paris, Gallimard, 1970.
11. *Le Pas-au-delà*, p. 75.
12. J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 268-269.
13. E. Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana, 1975, p. 18.
14. A. Gutmann, « Entendre la peinture », dans *Le Silence*, déjà cité à la note 5, p. 135.
15. *L'Espace littéraire*, p. 233.
16. K. Malevitch, *Écrits*, Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1986, p. 92.
17. M. Blanchot, « À toute extrémité », *NRF*, 1955, p. 288.
18. P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.
19. K. Malevitch, *Écrits*, p. 101.
20. L. Laufer, dans *Le Silence*, p. 30.
21. J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, p. 60.
22. S. Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 22.
23. J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, « Freud selon Cézanne », Paris, Galilée, 1994, p. 86. Cité dans l'article de R. Steinmetz, « J.-F. Lyotard : le silence en peinture », *L'Image : Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, J. Vrin, 1997, p. 28.

# ULTIMA VERBA OU LES SILENCES DU TROPISME

## ULTIMA VERBA

MARIE AUCLAIR

*Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence – un froid soudain, un déchirement. Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant.<sup>1</sup>*

Parle-t-on, écrit-on, vit-on pour faire contrecoup à cette implosion de la chaleur du silence? Si la parole perdue est toujours envisagée comme faculté potentiellement récupérable, même artificiellement, ne subit-on pas la perte du silence dans le regret d'avoir, un jour, commis la faute de prendre la parole? Car la parole explose, elle se prend, elle, après avoir été donnée par l'autre pour rompre sa solitude; le silence, lui, se désire, s'évoque, entre autres dans le geste et le mouvement qui le portent au-dehors comme pour en rendre compte, en signer le lieu. Il est le substrat formel d'un impossible discours: celui d'une solitude dialoguant avec elle-même.

*Ouvrez* aura été la dernière œuvre publiée par Nathalie Sarraute, deux ans avant sa mort. Son point d'arrêt, non pas: *Ouvrez* en appelle à *Tropismes*, à *L'Ère du soupçon*, à *Enfance* et peut-être encore plus au théâtre. Ultime dialogue de mots de ce cycle perpétuel que constitue l'écriture sarrautienne, *Ouvrez*, c'est pour moi du théâtre, si le théâtre constitue «la représentation directe et non médiatisée du discours des personnages»<sup>2</sup>; plus précisément, c'est de la *théâtralité scripturaire*, c'est-à-dire la mise en représentation des lois d'un système spécifique qui consiste en la *performance*, dans un espace et un temps donnés, d'un élément signifiant en train de devenir visible, en train d'advenir à ce qu'il n'est pas encore. «Je décris ce qui est en train de se faire»<sup>3</sup>, dit Sarraute. Cet élément, quel est-il? D'abord et avant tout c'est le discours, parole *en jeu*, au sens où elle se donne à voir sur scène – scène de l'écriture –, où elle se manifeste comme substance vivante en train d'advenir comme spectacle. Mais c'est par ailleurs aussi le silence *dans* et *de* ce discours.

Dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, le silence n'occupe en rien la marge scripturaire. Au contraire: il est le substrat même du drame que constitue le

tropisme, cette sensation infinitésimale servant de matrice à la course du signifiant. Je propose donc de m'attarder à cette dialectique du silence et de la forme, en tant que le silence se fait signifiant princeps d'une scène de représentation où se joue l'avènement du mot comme rature du silence. Celui-ci, loin d'être absence de forme, vide formel, instaure la discontinuité dans la représentation, ouvre l'instant pour voir ce qu'il révèle de commencement/recommencement, c'est-à-dire de mouvement de recherche; il est ce mécanisme obligeant à chercher l'entame, à signifier l'infime interstice où le mot advient et résiste à une loi qui le borde et le déborde tout à la fois. Le silence ordonne ainsi la monstration du verbe comme performance, mais en tant qu'il défaille et qu'il perd la voix: c'est donc de l'énonciation comme acte d'être-là qu'il faudra aussi traiter, le silence constituant ici le point de butée mais aussi le point de relance du système signifiant.

Il s'agira dans le présent article de voir comment le silence se donne à l'écriture comme sa déchirure, voire son quasi-abandon – dans les deux sens du terme. Inobjectivable, formel mais dans sa négativité, énigmatique aux yeux du sujet-lecteur qui se voit projeté sur l'écran lisse d'une pure altérité; ce sujet-lecteur est projeté hors corps: hors du corps de la lettre mais aussi hors de son propre corps de références signifiantes. Car chez Sarraute, le sens se construit dans l'inter-dit, dans l'inter-position du silence et de la voix, du silence et du geste scripturaire. Le silence est tracé circonvolutif, prenant inlassablement la mesure d'une forme, de formes en constante désintégration sur le plan de la signification. Le silence concourt donc à faire taire la parole au profit de la voix, qui, elle, laisse affleurer non la signification du mot mais sa signifiante. Le silence, ainsi, est la condition obligatoire à ce qu'un son devienne image, à ce qu'une voix devienne écriture.

#### THÉÂTRALITÉS

On pourrait parler chez Sarraute, en utilisant la typologie à quatre temps de Peter Brook – théâtres bourgeois, sacré, brut et vivant – d'un théâtre sacré, qui rend l'invisible visible<sup>4</sup>, donc qui présentifie, qui

actualise par la parole l'infigurable sur lequel son discours repose. Car ce théâtre s'articule non pas autour d'une situation dramatique sur le plan de l'action scénique – l'intrigue est neutralisée pour mieux qu'émerge le dialogue –, mais bien autour du mouvement d'une parole dont l'activité peut être retracée comme écriture *in actu*. Monique Wittig, se faisant en quelque sorte le porte-parole de tous les critiques et commentateurs de l'œuvre de Sarraute, souligne que «l'usage de la parole est devenu le thème exclusif de ses livres»<sup>5</sup>. Ceci revient à dire que l'écriture de Nathalie Sarraute peut être entrevue comme pure expérimentation du langage, dont le silence bien sûr participe. Ainsi:

*Son théâtre est envisagé en tant que théâtre expérimental, ce qui ne signifie nullement qu'elle utilise des moyens d'expression théâtraux spécifiques mais qu'elle expérimente presque uniquement avec le langage. De ce fait, Nathalie Sarraute poursuit dans ses drames le même but que dans ses textes en prose.*<sup>6</sup>

Ce but, il consiste à dire, à nommer, à formaliser ce qui du tropisme persiste à faire silence<sup>7</sup>: «Je cherche à montrer en le développant, ce qui se passe en nous en quelques secondes»<sup>8</sup>. Ce qu'il y a à voir, à entendre est donc toujours déjà là, présent comme mouvement: le travail de l'écrivain consistera à en traduire les sinuosités, à en mettre à l'épreuve la théâtralité.

Ce qu'il y a à connaître du tropisme, c'est son trajet silencieux vers le mot. Le silence: pratique textuelle, usage de la parole, opérateur tropismique, *gestus* du signifiant? Oui, car qu'est-ce que le tropisme, sinon l'avènement-événement du signifiant de la sensation? Cette infraction du signifiant n'est possible que par l'intervention d'un silence qui règle le jeu. Jeu de place, «espace potentiel» dirait Winnicott, plus que jeu de rôle: *espace où ça joue* de la parole et où la parole n'est plus vaine.

En tant qu'espace structurel où se déploie une autre scène, le théâtre de Nathalie Sarraute pose ainsi la théâtralité comme son motif formel premier. Bien sûr, la conception aristotélicienne du théâtre nous le

donne à penser comme une espèce de la *poïesis*, laquelle cherche à produire un effet par le truchement d'un objet, mais d'un objet qui engendre l'écriture dans la mesure où il génère une ouverture qu'investissent la parole et le travail de la forme. Déjà se dessine avec Aristote une dialectique de la présence et de l'absence, qu'on retrouve aussi chez Daniel Sibony: «Représenter, c'est rendre active une présence en la projetant sur un espace où elle est plus parlante»<sup>9</sup>. Le silence est ici pointé, en ce qu'il parle plus que la parole même. N'est-ce pas là le propre du poétique que de faire «apparaître l'invisible»<sup>10</sup>, c'est-à-dire montrer du doigt le lieu où l'interstice se fait appel de signes?

*Theatron*, «lieu d'où l'on regarde», et, pourrait-on ajouter, d'où la parole regarde ce silence qui s'agite à la source même des sensations<sup>11</sup>. L'enjeu, le jeu du théâtre ne consisterait-il pas ainsi à faire sortir la parole de sa suffocation, à rendre palpable sa théâtralité, c'est-à-dire sa nature d'espace silencieux? «Le théâtre est l'art de jouer avec la division en l'introduisant dans l'espace par le dialogue»<sup>12</sup>, disait Blanchot. Jeu de la coupure, de l'attente, du retrait momentané, pour que rien, justement, passe à l'écriture...

H. 2: Ah, vous savez, je dois vous dire... Il faut que je vous parle...

F.: Oui? De quoi?

H. 2: C'est idiot... c'est très difficile... Je ne sais pas comment... Par où commencer...

F.: Allez-y toujours. Qu'est-ce que j'ai encore fait?

Oh rien. Rien. Rien justement, vous n'avez rien fait. Rien dit. Vous vous taisiez...

F.: Il fallait que je parle?

H. 2: Oui, ça aurait mieux valu...

Que je parle quand? Que je parle de quoi? je ne comprends rien.

H. 2: Si, si... vous allez voir, vous allez comprendre...<sup>13</sup>

Dans le théâtre de Sarraute, donc, il se passe rien, rien qu'on puisse enfermer dans une forme d'intrigue dramatique. Tout se passe comme si cette écriture se faisait le témoignage «d'un secret sans contenu, sans contenu séparable de son tracé performatif»<sup>14</sup>.

C'est aussi là la part d'éthique de cette écriture, qui tend à présentifier, à figurabiliser, par l'usage d'un verbe apparemment simple mais extraordinairement chargé d'affects, ce qui a l'air d'être rien mais qui constitue une présence réelle, insistante, répétitive, qui ne cesse d'advenir dans l'énonciation. L'écriture de Sarraute, comme «parole d'écriture» dirait Blanchot<sup>15</sup>, cherche à inscrire *le lieu où l'écriture a lieu*, à faire se poser le regard là où ça vibre, où il y a tension et appel.

Alors, Sarraute, dramaturge ou poète dramatique? «[...] le poétique, c'est ce qui parle dans le langage, de la part de l'Autre, dans le partage du dire»<sup>16</sup>. Une sorte de musique, état préliminaire à l'acte poétique, se ferait ainsi entendre, un certain ordre des choses, une *disposition* implicite et non articulée. L'écriture s'offre donc comme lien sonore et comme lieu du murmure soumis à l'appel du contact et de l'écoute. Ainsi, l'écriture de Sarraute est-elle une écriture interprétative qui court à corps perdu après son bien-dire et qui «se caractérise par la mise en jeu de la défaillance de la lettre, la mise en évidence du manque sur lequel échoue toute prise littérale»<sup>17</sup>.

[...] ça ne ressemble à rien, ça ne rappelle rien de jamais raconté par personne, de jamais imaginé... c'est ça sûrement dont on dit qu'il n'y a pas de mots pour le dire... il n'y a pas de mots ici...<sup>18</sup>

Et pourtant, ce rien, si petit soit-il, Sarraute n'a de cesse de l'articuler, d'en soutirer le souffle, de le «dénoncer»; dans une sorte de passion répulsive à l'endroit de ce qui tient lieu d'origine et de fin à la fois, un silence se fait petit rien et donne lieu au lieu, engendrant la scène.

C'est précisément parce que ça ne ressemble à rien «de jamais raconté» que dire, écrire sans cesse devient légitime pour le sujet de l'écriture qui vise justement à surinvestir ce silence pour l'exténuer. Plus qu'une motivation à écrire, c'est une obligation, une injonction qui s'emballe en un mot: «Écris!». Ce qui peut aussi s'entendre: «Questionne!», avec toute la portée subversive que contient un tel mandat, lequel oblige à la suspicion à l'égard du mot, de l'écriture, de leurs conventions et inadéquations.

Parce que *rien* a lieu, c'est du lieu que ce rien s'invente, se parle comme ce petit rien qui fait l'«objet» des conversations quotidiennes. De l'anonymat, ou du silence du rien, à ce *petit rien* qui semble, lui, pouvoir s'arrimer aux mots, ce passage même constitue le drame et sa structure théâtrale. Partant, *rien* ne peut exister que comme en train d'advenir, en pleine performance. S'attarder à ce petit rien de silence permet d'observer les rouages du passage à l'acte – le dialogue –, comme le ferait une loupe grossissant les moments de discontinuité dans le continuum dialogique en repérant les motifs de répétition. Le temps du dialogue étant souvent chez Sarraute sous le signe de la confession, c'est donc nécessairement un temps lent, la lenteur pouvant être alors expérience concrète du ralentissement, ici vécu «physiquement», et qui permet d'entendre les pulsations du discours et de voir leur présence amplifiée. Un *tempo* est ainsi rendu visible, audible qui présentifie le temps de la naissance du tropisme et en fait une durée sensible, un repère dramatique: il répond donc à une nécessité réelle et logique en ce qu'il décrit l'ordre du surgissement, intégré au temps de l'écriture. Non pas analysés mais ressentis, ces mouvements dramatiques silencieux sont rendus par le rythme et la métaphore, puisqu'en eux-mêmes ils sont a-signifiants. Pour devenir signes, ces mouvements doivent être transmis par et dans le temps. Or, chez Sarraute, cette transmission se fait dans un «temps qui ne passe pas»<sup>19</sup>, mais qui crée l'espacement nécessaire à l'apparition de l'écriture et à l'expérience de la scène. Le temps de l'écriture étant celui d'un après-coup évolutif, celui d'une reconquête, d'une réélaboration langagière, voire sensitive, où s'étalerait le temps trop «impulsif», dirait Sarraute, de la sensation, la visée est donc d'inventer le lieu de silence d'où l'on écrit pour authentifier la sensation comme absence éminemment présente, et ce à tous les instants, non pour la communiquer et la décrire mais pour en témoigner. La sensation est toujours originaire, annonciatrice de la lettre à venir; cependant, puisqu'elle est leurre – et revendiquée comme tel –, elle est aussi pur travail de l'imaginaire,

entreprise menant à la nomination. Elle n'apparaît que par le jeu d'un regard en biais porté sur les mots; elle se donne à entrevoir dans des scories, donc des pleins en creux allégoriques. La sensation, le tropisme formant une tension, un surgissement, l'écriture théâtrale tentera du coup – profitant de l'espace scénique comme lieu de l'effraction, comme le dit Françoise Asso – d'en rendre compte dans son effectuation, dans son processus d'éruption et d'intrusion.

#### OUVREZ...

*Comme à travers une fêlure dans une paroi lisse, une fine craquelure, quelque chose se glisse doucement... subrepticement cela s'insinue en lui, quelque chose d'informe, de gluant avec une obstination sournoise cherche en lui son chemin...*<sup>20</sup>

J'en reviens à *Ouvrez*, dont voici l'incipit:

*Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.*

*Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi.*

*Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle.*

*Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent... Ouvrez.*

Des mots sont là, sur la scène de la représentation. Ils parlent entre eux, ils parlent les uns des autres dans un pur dialogue: ils sont donc en mouvement, en acte, portés par le silence du tropisme. Deux clans, deux espaces se distinguent et s'opposent: l'un et l'autre côté de la paroi, soit celui des mots recevables, bien disciplinés, puis celui des autres, qualifiés de chiens fous sur lesquels on ne peut compter, ces mots avec lesquels on ne sait jamais à quoi s'attendre puisque ce sont des mots revendicateurs, inquisiteurs. «Pour moi, les mots sont des choses vivantes», des entités agissantes, soutient Sarraute<sup>21</sup>. «Ils jouent, se répondent, se font écho. Ils se répercutent. Ils se reflètent, ils miroitent»<sup>22</sup>. Entre les deux groupes, un

espace, un entre-deux, une barrière: le jeu du silence, c'est-à-dire cette paroi transparente où ça se joue.

– Oh, qu'est-ce que c'est?

– Mais oui, c'est à ne pas croire, c'est «Je vous aime»... c'est bien lui...

– Son bon vieux cœur s'est ému, il veut aller de l'autre côté, au secours de ces mots qui courent à leur perte...

– Lui, «Je vous aime», ce pauvre vieux à la retraite depuis si longtemps, il veut reprendre du service...

– «Je vous aime» qui ne se produisait plus que porté, soutenu par les voix d'acteurs bien entraînés dans des pièces du répertoire... Il veut maintenant tout seul, sans soutien...

– C'est touchant, c'est pitoyable de voir comme il s'efforce de redresser ses vieux membres perclus, il s'avance péniblement sur ses jambes torses... vous entendez sa voix chevrotante... «Je vous aime», oui, c'est moi, je veux entrer... Ouvrez...

– Il arrache ses habits de théâtre, il exhibe son corps sénile...

– Avec ce «vous» qui le rend grotesque...

– Qu'on lui mette un «tu», et comme ça le rajeunirait... il serait tout à fait présentable...<sup>23</sup>

«Je vous aime», ce sont des mots conventionnés, des mots tout juste bons à être donnés à dire par un acteur de répertoire. Des mots usés, galvaudés qui appartenaient autrefois au lieu commun mais qui en ont été exclus au profit d'un «Je t'aime» dorénavant beaucoup plus convenable. C'est ainsi qu'ils seront littéralement jugés lorsqu'ils tenteront de traverser la paroi pour aller rejoindre les autres mots, ceux dont on dit qu'ils sont doués pour faire le travail qu'on exige d'eux, ceux qui représentent adéquatement et sans le trahir celui qui s'en sert. Passer la paroi, abolir pour un temps le silence ... et croire à cette petite réussite.

Ouvrir. Comme Cratyle lève le doigt, se taisant, pour faire le geste d'écrire en se taisant. Écrire. Peu importe quoi. Seul le passage à l'acte compte pour l'instant. Ouvrez. Ce texte, je le reçois ici comme un art poétique: la poursuite d'un dire, selon une configuration discursive singulière, répondant à des modalités scripturaires différentes de celles de la fiction mais qui serait elle aussi partie prenante de l'ordre de l'écriture fictionnelle, un peu comme l'est le

commentaire chez Blanchot. Une insatisfaction fondamentale vis-à-vis une parole instable mais stationnaire, approximative mais étouffante, constamment relancée, questionnée, rouverte. Une approche, un affleurement de l'écriture, puis une dessaisie devant l'impossibilité de toute réponse fixe. C'est là le travail fondateur du tropisme, du mouvement intérieur, du silence.

Et pourtant, l'écriture ne se tait pas... Forcenée, elle s'acharne à supporter les insuffisances du langage, ses fractures, ses ratés, hantée qu'elle est d'avoir le dernier mot. Elle produit, et s'ouvre à ce vide qui la fonde, laissant entendre «[...] un assourdissant silence par-dessus le vacarme [...]»<sup>24</sup>, comme le souligne Jean-Yves Tadié en ouverture de son introduction aux *Œuvres complètes* de Sarraute. Un assourdissant silence, une paroi vibrante et transparente.

#### LE SILENCE À L'ŒUVRE

Ouvrez, scène vingt-trois :

– Vous avez l'air mal à l'aise... Qu'est-ce qui vous est arrivé?

– Vous qui étiez tout le temps là, vous avez dû vous apercevoir de quelque chose?

– Mais non, vous nous avez vus... on a répondu aussitôt à toutes les convocations...

– C'était facile, c'était la plus banale des conversations. Du tout-venant... Impossible de faire un faux-pas...

– Dès que le répondeur a été décroché, nous sommes venus saluer comme il se doit quelqu'un de sympathique, de gentil...

– Mais vous qui receviez ce qui arrivait de l'autre bout du fil, vous savez bien ce qui vous a mis dans cet état... Alors dites-le...

– On se sent mal...

– Mais pourquoi? Faites un effort...

– Eh bien, quelque chose est arrivé à «C'est»...

– À «C'est»?

– Oui, «C'est» a été malmené devant nous, on lui a enlevé son «t»...

– Et il a fallu l'accepter sans rien faire.

– Enlevé son «t»? Comment?

– Dès que l'écouteur a été décroché est venu de là-bas, précédant «Antonin», un «C'es» amputé de son «t»... C'es... Antonin...

– Une crevasse s'était ouverte... un vide, tout à coup, qu'il fallait enjamber...



- Ce «t» qui est une de nos fiertés... Quelle autre langue le possède?
- Cette grâce qu'il a, cette légèreté.
- Cette courtoisie... dès qu'un vide s'ouvre, difficile à franchir, «t» s'élance de c'es... comme une passerelle légère...
- Oui, un «t» qui viendra délicatement se poser de l'autre côté...
- Oh, si délicatement... en effleurant à peine...
- Ah mais c'est encore trop. L'autre que «t» touche si légèrement, le sent posé sur lui, adhérent à lui, insupportable...
- Il lui semble que ce «t» collé à lui le rend grotesque...
- «Tantonin»... voilà ce que ce «t» en a fait... Tantonin... «Cé Tantonin»...
- Il n'en veut à aucun prix...
- Ce «t» doit être détruit...<sup>25</sup>

Une conversation téléphonique ordinaire, banale. Et une lettre. Un petit «t», en rien inoffensif, offensant bien au contraire. Une faute, un faux pas, à lire littéralement: «La lettre, ça se lit. Ça semble même être fait dans le prolongement du mot... Ça se lit et littéralement»<sup>26</sup>, disait Lacan. On voit bien ici ce qui est fait de ce «prolongement du mot»: déporté, délié, passant d'un son à l'autre, par-delà le mur du silence; le «t» qui au départ appartenait à un groupe, «C'est», se fait transfuge et passe au nom «Antonin», créant du coup un monstre. Voilà maintenant «Tantonin», ou encore «C'es... Antonin», double défiguration du signifiant. «T» est passé ailleurs, de l'autre côté de la paroi, pour instaurer une sorte d'unité sonore nouvelle, abolissant le silence qui auparavant authentifiait, fixait le signifiant dans un lieu circonscrit. Et pourquoi? Parce que ce silence, on y croit puisqu'on le voit, on le voit à l'œuvre, on l'entend parler, ou plutôt faire acte de parole, on en constate la bouleversante portée, de la même façon qu'«[...] une parole ne devient une parole que dans la mesure exacte où quelqu'un y croit»<sup>27</sup>.

Quelque chose palpite dorénavant, silencieusement, entre «C'es» et «Antonin». Un entre-deux instauré comme par mégarde, par inadvertance. Un mouvement du dire crée ainsi une distance avec le dit, installant un silence suspendu comme signifiant central autour duquel la scène du drame se jouera. «T»

n'était pas demandé: il est venu, tel un aveu, à l'autre qui le reçoit comme un intrus indélicat. L'inquisition commence: on va, ce petit «t», l'ausculter infiniment et tenter de comprendre comment le silence qu'il a drainé avec lui, et qui à présent génère toute l'action dramatique, a pu réussir à bousculer l'ordre d'un langage autrefois totalitaire, si policé, si ordonné.

Le centre de gravité du drame passe ainsi de la parole au silence, comme c'est le cas dans tout le théâtre de cette auteure, puisque c'est la parole qui sert le silence, le transporte dans un réel face à face, comme si deux espaces discontinus, l'un logorrhéique, l'autre minimal, se toisaient. Partant, ce silence, loin d'être un vide énonciatif, est tenseur de l'énonciation. La seule parole effective dans l'instant présent et prégnant de la scène est celle qui se dit en silence, en tant que le silence est un signe sensible, non un signe intelligible – bien que ses retombées le soient. Là où le mot stagne, le silence ébranle l'ordre des choses et mobilise des forces dramatiques inattendues. Dorénavant, c'est ce qui, du mot, se tait activement qui autorise la scène; le mot qui parle, croyant ainsi agir, est agi et court le risque d'être englouti par sa parole. Pour éviter cela, la stratégie est sinon simple du moins efficace: emprunter la forme du silence pour s'éviter d'être confiné dans le rôle ingrat de spectateur du silence. «Être là en tant que ça se tait»<sup>28</sup>, voilà l'enjeu, voilà l'issue. Du silence subi faire un silence imposé, riposter en s'appropriant la posture de l'autre, habiter le silence de l'autre et, ultimement, le retourner à son propre silence, nécessairement hostile et vide.

L'écriture de Sarraute fait donc du silence un «régime d'énonciation littéraire particulier»<sup>29</sup> qui tend à stupéfier le dialogue. Car le silence, toujours, surprend la parole, la prend et la déporte ailleurs. C'est là que le paradoxe s'installe: qu'est-ce qui, du tropisme ou du mot, autorise l'autre? qu'est-ce qui, du silence ou de la parole, porte l'autre? Aporétique, ce problème n'en demeure pas moins central dans toute l'œuvre de Sarraute. C'est toute la question du système de la représentation en tant que tel qui est par cela convoquée.

## DU LIEU DU SILENCE

Parlant de sa première tentative d'écriture théâtrale, Sarraute écrit :

*L'idée m'est venue, quelque temps après, sans que je sache bien ce qui pourrait en sortir, d'un certain silence. Un de ces silences dont on dit qu'ils sont « pesants ». Je mentirais si je vous rapportais comment de ce silence un texte a jailli, comme le ruban du chapeau du prestidigitateur ou, pour employer une comparaison plus modeste, comme le ruban de la fente d'un téléscripteur. [...]*

*Toujours est-il que tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre... [...].<sup>30</sup>*

Le silence, on l'a vu, instaure le mouvement de recherche tropismique. « C'est la performance du silence qui fonde la compétence du dialogue. Celui-ci tire ainsi sa force du manque même sur lequel il repose »<sup>31</sup>. Le silence organise donc la mise à l'épreuve de la parole en l'attirant vers lui pour la contaminer, tel un troisième terme qui infiltrerait la relation dialogique pour présentifier l'écart, réinventer la relation duelle entre interlocuteurs, et finalement paralyser le dialogue. Dorénavant, la parole est issue du silence et vouée au silence, lequel a pour mandat de la faire résonner.

« Les paroles, dit Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs »<sup>32</sup>. Le tropisme sans ce à quoi il donne forme n'existe pas. *Capter, protéger et porter au-dehors*, seul le signifiant peut exécuter cette tâche qui lui donnera chair et le présentifiera aux yeux de l'autre, lecteur ou « personnage ». Un point, donc, d'ordre langagier, qui sert de matrice, d'où toute l'activité de parole irradie et auquel tout finalement aboutit, après que le dialogue ait terminé d'achever sa proie.

*À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre – son ordre – saute sur elle et l'écrase. <sup>33</sup>*

Ainsi, tout part d'une fêlure superficielle chez l'un (un mot, d'un côté de la paroi), fêlure du silence accompagnée d'une sensation souterraine mais persistante chez l'autre (un autre mot, de l'autre côté), lequel cède alors à ces mouvements intérieurs dont la part d'infigurable l'envahit et qui cherche à rendre audibles ces tropismes silencieux qui l'habitent comme de véritables hantises.

*J'avais toujours pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre parce que tout y est dit dans le dialogue et que chez moi ce qui était important c'était ce que l'on appelait la « sous-conversation », le « pré-dialogue ». Le dialogue, c'est l'affleurement en dehors de ce qui a été préparé par ces mouvements intérieurs, ces tropismes. Il me semblait impossible d'écrire tout cela en dialogue. Puis un jour, quand on m'a demandé une pièce pour la radio de Stuttgart, je me suis dit que peut-être il serait amusant, intéressant de mettre dans le dialogue de théâtre justement tout ce qui est pré-dialogue dans le roman. <sup>34</sup>*

On peut donc dire que la trame de ces microdramas sarrautiens est faite de paroles produites à partir de tropismes, de petites « inquiétantes étrangetés » stimulantes, sensations qui laissent entendre un lieu silencieux où quelque chose serait toujours déjà inscrit. Les tropismes de l'un sont ainsi générés par les tropismes de l'autre, auxquels ils répondent en écho par l'invention du dialogue. Il s'agit ce faisant d'aménager, de dégager un espace où, dans la parole, la sensation ressentie au contact de l'étranger pourra poindre et ainsi générer un semblant d'échange, soutiré au silence. Toutefois, cette sensation ne peut jaillir que comme mi-dire, donc comme mal entendue dans la parole. Ce que l'un des pôles dialogiques percevra de l'énonciation de la sensation chez l'autre sera donc partiel, reconduisant ainsi de façon infinie le « mal-entendu ». Il ne peut par conséquent jamais y avoir d'authentique rapport dialogique, parce que le dialogue est un rendez-vous manqué (quoiqu'il envahisse tout l'espace textuel jusqu'à se substituer au récit), entaché, enveloppé de silences qui, dans un registre qui leur est propre, disent eux aussi la sensation tropismique en forçant les signifiants à dire.

La parole de ce dialogue, parole pleine en ce qu'elle «se définit par son identité à ce dont elle parle»<sup>35</sup>, arrive donc à transmettre une part d'innommé en tournant autour de la sensation comme un rapace autour de sa proie de chair, parole «qui fait acte»<sup>36</sup> sur le mode de l'évocation – ce qui nous éloigne passablement de la représentation formelle de l'objet sémiotique. Et il s'agit bien ici de l'innommé, car la sous-conversation ne correspond pas au non-dit, mais à l'implicite où le silence est «une fonction ancillaire au dire»<sup>37</sup>, une épaisseur de la sous-conversation, qui se manifeste notamment dans l'usage surabondant des points de suspension, au cœur desquels le silence se donne à lire comme lieu d'énonciation privilégié du tropisme. Ainsi :

*[...] les points de suspension, en particulier, n'ont pas pour fonction de «suggérer un indicible», mais de lier entre elles, d'une liaison paradoxale puisqu'elle se fait dans un blanc du langage, les images et notations fragmentaires que fait naître la sensation.*<sup>38</sup>

Par conséquent, le dire mis en partage dans le dialogue témoigne qu'il y a du secret, du (presque) rien silencieux, mais d'un silence qui ne relève pas d'une intériorité privée qu'il faudrait dévoiler. Le silence est au contraire central et partageable – c'est même une obligation que de le disséquer sur la place publique. Pourtant, ce silence reste irréductible à sa nomination puisqu'il a pour effet immédiat d'altérer le signe : c'est précisément pourquoi il est entendu comme cette souffrance qui circule sur la scène de l'écriture, dans la forme même du dialogue ; il est une langue autre dont on offre en quelque sorte la «traduction» formelle.

– Et voici le moment où, pour de bon, la parole s'abaisse et ceux qui étaient derrière... qui n'avaient jamais bougé de là, qui avaient tout observé, arrivent...  
 – Vous avez bien regardé ? Que s'est-il donc passé...  
 – Oh, rien de grave, juste un moment d'absence... un léger assoupissement.  
 – Ça s'est vu ?  
 – Non... sûrement pas...

– Même pendant cette somnolence, des mots sont venus comme il le fallait...<sup>39</sup>

«[...] rien de grave, juste un moment d'absence... un léger assoupissement»... Une chaleur ambiante, un grand vide, un suspens où les mots viennent passer, puisqu'il le faut bien. C'est donc d'une lutte effrénée contre la part d'informe du silence qu'il est question, lutte scripturaire qui inscrit un corps signifiant là où est entrevue une dissolution langagière. Inscrivant le signifiant dans sa course, elle donne lieu à la fiction et répond à l'insoutenable du silence par la mise en pièces de la parole.

Or, cette parole dialogique, dans ce qu'on appelle le logodrame sarrautien, ne suffit plus, cela est très clair. Elle ne suffit plus à sa tâche pour la raison simple qu'elle se voit attribuer un double emploi : dire le silence et le faire taire du même coup. Le tropisme silencieux rendu présent dans et par cette parole constituerait donc un état de stress devant un ressenti qui (se) parle par un taire, et partant une dynamique scripturaire, puisque ce taire-là est venu se glisser dans la parole comme trace d'une énonciation dont on ne saurait rien – ou dont on saurait le rien qu'elle transporte.

*C'est une image et puis une autre... ce sont des bribes de conversation, ou bien juste une intonation, un accent qu'un mouvement rapide traverse, qui sont comme parcourus, secoués par une brève convulsion.*<sup>40</sup>

Et cette convulsion, cette lettre de silence, il faut la rechercher, la susciter, puis la capturer, l'attacher puis l'isoler pour la dépecer, l'interpréter. Convulsion du silence, vibration du silence, chair érectile se devant d'être vue, entendue, alors qu'elle passe dans le signifiant :

*Il est impossible qu'ils ne le voient pas. C'est là, surgi du néant. Cela se dresse, se déploie avec assurance, avec une audace tranquille.  
 Au centre de cela il y a quelque chose d'indestructible. Un noyau qu'il n'est pas possible de désintégrer, vers lequel toutes les particules convergent, autour duquel elles gravitent à une vitesse si énorme qu'elle donne à l'ensemble l'apparence de l'immobilité.*

*Autour de cela des ondes se répandent, tout oscille, tout vibre autour, si on s'en approche on se met à vibrer.*<sup>41</sup>

En somme, le travail de l'écrivain consiste à abolir tout en l'instaurant l'interstice de silence, à faire s'interpénétrer le langage et la sensation, puisque les tropismes, partageant ici l'arbitraire du signe saussurien, ne portent au départ aucun nom, n'appellent aucune forme de façon immédiate. Le sens est donc un espace vide, un blanc à remplir, mais à remplir de signifiants neufs; ainsi, la signification n'est qu'une répercussion du flux tropismique. Et cette signification naît de cette incontournable obligation d'établir le contact avec un autre signifiant, donc de passer par le silence – ou par-delà la paroi qui le présente.

Ce qui, du tropisme, est premier, est le mécanisme de défense contre le silence qu'il implante, avant même d'offrir les conditions formelles de son énonciation. Ce qui en résulte est un cri, que le «personnage» se tue à vouloir organiser pour se le rendre signifiant, pour le faire passer d'un magma informe et silencieux à un signifiant palpable pouvant être assimilé dans et par le discours. Ce trajet, qui est celui de l'écart entre le signifiant et le tropisme, fera ainsi passer un substrat langagier a-signifiant à une expérience de la signifiante même. Reste le trajet... car «cette fusion du langage et de la sensation intacte crée quelque chose de particulier, qui a une existence propre; quelque chose qui procure une jouissance d'ordre esthétique»<sup>42</sup>. Cela permet d'ouvrir du temps, celui de la scène, pour dire, justement, ce qui du sens s'absente dans l'impossible cohérence entre les formes. Évacuant le sens, c'est la signifiante qui s'installe; alors la parole se produit et «le texte répète ce dont il parle, en dépit de variations continues dans la manière de dire»<sup>43</sup>. Ce temps vide de l'origine se traduit par conséquent par une narration du désert, puisque *ce n'est pas ça*.

#### NOMMER CE SILENCE

Donner forme à la présence silencieuse: la mettre en forme dans le littoral de la parole dialogique. Car la menace, l'angoisse, la souffrance, c'est bien là

qu'elles se trouvent, dans ce qui revient dans l'énonciation comme un déjà «senti» qui insiste. Et puisqu'on l'a senti, réellement, pourquoi ne pas en inventer la scène, pour en faire taire le mal? Pourquoi ne pas donner libre cours au processus créateur jusqu'à en faire un motif dramatique? Puisqu'on ne peut non plus se soustraire à la portée représentative du silence, puisqu'il rend palpable l'indicible de la relation du sujet au sens, le silence s'en trouve donc régisseur de la mise en dialogue. Il est l'épreuve du dire, constituant en somme la seule vérité: celle qui ne peut accéder à l'existence qu'en se répétant sous des formes plurielles constamment reconduites dans un jeu de miroir malsain et jouissif. Si un «personnage», un mot dit quelque parole qui, dans l'énonciation, tend à entrouvrir le lieu de cette vérité, l'autre inévitablement tentera de s'approprier ce lieu. C'est un geste d'agression, rien de moins. S'ensuivra une mécanique de la reprise et de la variation qui, parfois, en vient même à prendre les allures d'un combat meurtrier sans fin ni but autre que celui de lutter, en pure perte. Lutter pour la survie de sa voix s'entend, parce qu'il s'agit bien ici d'un combat à la vie à la mort, d'un incessant processus de déchirement, de décloisonnement du silence.

Ainsi, ce que construit Sarraute, c'est un système esthétique de la possibilité, d'où le privilège accordé à la brièveté de l'énonciation, entrecoupée de suspens, qui fait que, en bout de course, cela ne prend pas: «Un double désir agit celui qui écrit: trouver la formule qui résume, qui condense son objet stupéfié, mais qui échappe pourtant dans cette même énonciation à son dit»<sup>44</sup>. Il s'agit donc d'une éthique du refus de la formule galvaudée, de l'assertion définitive, de l'impossibilité d'un verbe totalisateur qui serait mort du désir d'écriture. Tout cela au profit des inlassables détours de la scène d'écriture du Livre.

Bien sûr, il n'y a jamais de véritable mort du drame chez Sarraute, parce qu'il n'existe pas de lieu sans acte discursif, de *silence de mort* où la demande de dialogue serait évitée. Seulement, il y a ces petites morts de la parole où le silence semble lui indiquer qu'elle n'aura jamais le dernier mot. La parole ne fait que traverser

furtivement les lieux, les scènes du silence, ne laissant derrière elle qu'un rayonnement signifiant, qu'une errance privée de lieu où elle pourrait enfin se figer... et mourir. Plutôt que de mourir au silence, mieux vaut pactiser...

Somme toute, donner forme au dire, ouvrir le dialogue, c'est d'abord s'essayer à nommer le silence, tenter d'en localiser la lettre. C'est pourquoi il me semble qu'une sémiotique du silence devrait inévitablement se confronter à le considérer d'un point de vue topologique, puisque c'est d'abord comme lieu scripturaire que le silence agit et crée l'agir. Le silence est agent et non objet discursif: ne s'en écrivent que les retombées, les effets, c'est-à-dire du semblant qui passe nécessairement par l'écriture pour être signifié comme présence signifiante. Sarraute, dans cet ordre d'idée, forge l'écriture d'un lieu qui est le silence, comme le fait Lacan en écrivant *a* dans ses mathèmes: il le place en un lieu, mais il ne le nomme pas. Pourquoi? Parce que ça n'a pas lieu d'être autrement.

\* \* \*

Revenons, pour conclure, à *Ouvrez*. Ce «t» qui s'écrit, qui tombe dans le dialogue et dont les motivations sont incompréhensibles aux yeux des autres mots, il faut le faire taire, c'est-à-dire tenter de le parler, de l'écrire. Le faire taire pour ne plus qu'il fasse silence, pour stopper sa course signifiante. *Tacere*. Silence actif, aboutissement et commencement du drame, signant le retrait de la parole mais aussi son «invention». La parole ne serait-elle que ce «support» formel servant à «authentifier le silence»<sup>45</sup>? Car on ne peut que scander le silence, prendre la mesure des points d'arrêt qu'il présentifie, en mesurer l'intensité, la portée vibratoire.

L'écriture de Sarraute est sous le signe de l'absence de toute autorité sémiotique efficiente. La promesse de catharsis n'y est d'ailleurs jamais réellement fondée, assise sur autre chose que des ruines circulaires dont aucune parole, aussi obsédée soit-elle

par sa propre délivrance, n'arrive à s'extirper. Son épreuve du silence demeure donc son horizon, sa fiction.

*Écrire ne peut aller sans se taire; écrire, c'est, d'une certaine façon, se faire «silencieux comme un mort», devenir l'homme à qui est refusée la dernière réplique; écrire, c'est offrir dès le premier moment cette dernière réplique à l'autre.*<sup>46</sup>

Montrer ce qu'on ne saurait voir, faire entendre ce qui ne saurait l'être: n'est-ce pas là la plus simple façon de se figurer le tropisme? Car l'éthique de la parole, la parole éthique, est une mise en mouvement du dire contre le déjà dit: or, le silence ne saurait être un *déjà dit*. Voilà pourquoi l'éthique, comme le silence, est brisure, cassure, fissure, éclatement du mot en ses lettres – puisque l'éthique et le silence exigent qu'on lise *à la lettre* –, soulignant parfois que le rapport entre voyelles et consonnes, comme le rapport d'amour à l'autre, n'a rien d'une évidence et qu'il faut y reconnaître le jeu du désir.

L'aspect ludique, ironique, voire sarcastique, de l'écriture de Nathalie Sarraute se donne donc à entendre dans l'amplification de la présence du silence dans des mots et des gestes, dans l'effraction devenue excessive d'une légère oscillation tonale par exemple, qui gonfle par la suite et devient un monstre d'envahissement. Ce qui est proprement comique dans cette théâtralité scripturaire, et tragique à la fois, c'est le décalage pourtant microscopique mais infiniment exagéré qui existe entre la représentation qui est instaurée à partir et autour du signifiant et le signifiant lui-même.

Sarraute chercherait-elle, livre après livre, «un au-delà du langage dans le langage même»<sup>47</sup>? Une sorte de «parole brute»?

*Silencieuse, donc, parce que nulle, pure absence de mots, pur échange où rien ne s'échange, où il n'y a rien de réel que le mouvement d'échange, qui n'est rien. Mais il en va de même pour la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout: langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence.*<sup>48</sup>

« Le silence est le fond du monde et son chaos », disait fort justement Pierre Fédida dans « La Table d'écriture »<sup>49</sup>. En tant qu'il s'efface et s'ouvre à sa mort, puisque le silence se constitue toujours déjà de ce double mouvement d'ouverture et de fermeture, force est d'écrire ce dont on ne peut parler. En cela, inaugural et préfiguratif, le silence est œuvre à venir, mais en sa propre tessiture...

## NOTES

1. N. Sarraute, *Tropismes*, dans *Œuvres complètes*, 1996, p. 8.
2. D. Rabaté, 1999 : 116.
3. N. Sarraute dans un entretien avec I. Sadowska-Guillon, 1986 : 16.
4. « J'aurais pu l'appeler le théâtre de l'invisible-rendu-visible ».
- P. Brook, 1977 : 65.
5. M. Wittig, 1984 : 70.
6. W. Floeck, 1992 : 296. Je souligne.
7. Définissant le tropisme, Sarraute dit : « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. [...] Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent ». « Préface » à *L'Ère du soupçon*, dans *Œuvres complètes*, p. 1553-1554.
8. N. Sarraute, dans Fauchereau et Ristat, 1984 : 10.
9. D. Sibony, 1997 : 148.
10. N. Sarraute, « La Littérature, aujourd'hui », dans *Œuvres complètes*, p. 1662.
11. « Pour moi, le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie ; il tend, comme la poésie, à saisir au plus près de leur source, des sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir de grands poèmes ». N. Sarraute, dans Fauchereau et Ristat, 1984 : 18.
12. M. Blanchot, 1969 : 528.
13. N. Sarraute, *Elle est là*, dans *Œuvres complètes*, p. 1475-1476.
14. J. Derrida, 1993 : 56.
15. Sous-titre du 1<sup>er</sup> chapitre de *L'Entretien infini*.
16. D. Sibony, 1985 : 60.
17. C'est ainsi que S. Leclair définit l'interprétation psychanalytique dans *Démasquer le réel*, 1971 : 25. Précisons qu'il considère cette mise en évidence du manque comme violente, « inacceptable et scandaleuse » en ce qu'elle a trait à la chose interdite, ce qui fait écho au théâtre sarrautien.
18. N. Sarraute, *L'Usage de la parole*, dans *Œuvres complètes*, p. 924.
19. J.-B. Pontalis, 1997.
20. N. Sarraute, *Entre la vie et la mort*, dans *Œuvres complètes*, p. 658.
21. Dans V. Forrester, 1983 : 19.
22. N. Sarraute, *Entre la vie et la mort*, dans *Œuvres complètes*, p. 663.
23. *Idem*, *Ouvrez*, p. 110-111.
24. Dans N. Sarraute, *Œuvres complètes*, p. IX.
25. N. Sarraute, *Ouvrez*, p. 63-64.
26. J. Lacan, 1975b : 29.
27. *Idem*, 1975a : 264.
28. F. Fonteneau, 1999 : 138.
29. D. Rabaté, 1999 : 41.
30. N. Sarraute, « Le Gant retourné », dans *Œuvres complètes*, p. 1708.
31. A. Rykner, 1996 : 303.
32. N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, dans *Œuvres complètes*, p. 1597. Je souligne.
33. *Idem*, « Ce que je cherche à faire », dans *Œuvres complètes*, p. 1704.
34. N. Sarraute dans un entretien avec I. Sadowska-Guillon, 1986 : 14.
35. J. Lacan, 1966 : 381.
36. J. Lacan, 1975a : 125-126.
37. E. P. Orlandi, 1993 : 227.
38. F. Asso, 1995 : 48.
39. N. Sarraute, *Ouvrez*, p. 59.
40. *Idem*, *Entre la vie et la mort*, dans *Œuvres complètes*, p. 666.



41. *Ibid.*, p. 677-678.
42. N. Sarraute, « Le Langage dans l'art du roman », dans *Œuvres complètes*, p. 1691.
43. M. Riffaterre, 1979 : 76.
44. D. Rabaté, 1999 : 52.
45. S. Mallarmé, 1945 : 387.
46. R. Barthes, « Préface » aux *Essais critiques*, 1993 : 1169.
47. D. Rabaté, 1999 : 23.
48. M. Blanchot, 1955 : 38. Je souligne.
49. P. Fédida, 1976 : 90.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSO, F. [1995] : *Nathalie Sarraute. Une Écriture de l'effraction*, Paris, P.U.F.
- BADIOU, A. [1992] : *Conditions*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. [1993] : *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil.
- BLANCHOT, M. [1955] : *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard ;  
[1969] : *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard ;  
[1980] : *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- BROOK, P. [1977] : *L'Espace vide. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, J. [1993] : *Passions*, Paris, Galilée.
- FAUCHEREAU, S. et J. RISTAT [1984] : « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe*, n° 32.
- FÉDIDA, P. [1976] : « La Table d'écriture », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 16.
- FLOECK, W. [1992] : « Nathalie Sarraute, dramaturge, à la recherche des pulsions intérieures de l'âme », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 44.
- FONTENEAU, F. [1999] : *L'Éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- FORRESTER, V. [1983] : « Portrait de Nathalie », *Magazine littéraire*, n° 196.
- LACAN, J. [1966] : *Écrits*, Paris, Seuil ;  
[1975a] : *Séminaire I. Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil ;  
[1975b] : *Séminaire XX. Encore*, Paris, Seuil.
- LALA, M.-C. [1999] : « À la pointe du style », dans *Le Silence. La force du vide*, s. la dir. de C. Danziger, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 185.
- LECLAIRE, S. [1971] : *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris, Seuil.
- MALLARMÉ, S. [1945] : « Quant au Livre », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ORLANDI, E. P. [1993] : « Silence, sujet, histoire », dans *L'Esprit de société. Vers une anthropologie sociale du sens*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- OUELLET, P. [1999] : « Pensées en cendres : penser ensemble », *Spirale*, n° 169.
- PAVIS, P. [1985] : *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- PONTALIS, J.-B. [1997] : *Ce Temps qui ne passe pas suivi de Le Compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard.
- RABATÉ, D. [1999] : *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- RIFFATERRE, M. [1979] : *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- RYKNER, A. [1996] : *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti.
- SADOWSKA-GUILLON, I. [1986] : « Conversation avec Nathalie Sarraute. À la recherche du temps présent », *Acteurs*, n° 34.
- SARRAUTE, N. [1996] : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » ;  
[1997] : *Ouvrez*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- SIBONY, D. [1985] : *Jouissances du dire*, Paris, Grasset ;  
[1997] : *Le Jeu et la Passe. Identité et Théâtre*, Paris, Seuil.
- VASSE, D. [1988] : *La Chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Seuil ;  
[1995] : *Inceste et Jalousie. La question de l'homme*, Paris, Seuil.
- WITTIG, M. [1984] : « Le Lieu de l'action », *Digraphe*, n° 32.

HORS DOSSIER



# DE L'INFLUENCE DE LA FRÉQUENCE ITÉRATIVE SUR L'ACCROISSEMENT DE LA PROFONDEUR DE LA PERSPECTIVE

UN RETOUR CRITIQUE SUR L'OMNISCIENCE NARRATORIALE  
ET SUR LA RESTRICTION DE CHAMP DU PERSONNAGE

ALAIN RABATEL

L'imparfait étant le temps prototypique du second plan, il joue un rôle fondamental dans la construction des descriptions, comme dans l'expression du point de vue<sup>1</sup>. De surcroît, l'imparfait est souvent mis à contribution pour la réalisation de la fréquence itérative. La présence, ici et là, d'un même tiroir temporel invite à une réflexion sur les éventuelles relations entre fréquence itérative et perspective narrative : or ces différents concepts sont rarement articulés<sup>2</sup>, sans doute en raison de la prégnance de la distinction genetienne entre mode (narratif) et voix (narrative). Notre objectif est de montrer que la profondeur de perspective (qui, dans *Figures III*, relève du mode) est affectée par la fréquence (qui, dans la même œuvre, appartient à la voix) : en effet, selon que la perspective s'accompagne de la fréquence itérative, la profondeur de perspective augmente, et elle diminue lorsque la perspective va de pair avec la fréquence singulative. Ce phénomène concerne les scènes comme les pauses, que celles-ci soient focalisées par un personnage (I) ou par le narrateur (II). Cette donnée remet en cause l'approche traditionnelle des profondeurs de perspective du personnage et du narrateur, artificiellement cantonnées à la restriction de champ du personnage et à l'omniscience du narrateur (III).

## Rappel de définitions

### et cadre théorique de notre approche

Précisons, en préambule, un certain nombre de définitions concernant la perspective narrative, le point de vue et la profondeur de perspective.

a) La *perspective narrative* concerne la détermination des deux<sup>3</sup> instances (le narrateur ou le personnage) par lesquelles les informations diégétiques parviennent au lecteur<sup>4</sup>.

b) Le *point de vue*, centré sur l'analyse des perceptions représentées dans l'arrière-plan du texte, est un des concepts qui rend compte des mécanismes construisant ces perspec-

tives. Nous en proposons une approche énonciative, largement étayée par les travaux de Ducrot, ainsi que par ceux de Banfield, à qui nous sommes redevable du concept de phrase sans parole ; qui plus est, son analyse du discours indirect libre nous a guidé pour l'étude du point de vue<sup>5</sup> – désormais PDV –, dans la mesure où le débrayage énonciatif qui y opère est analogue dans les deux cas. Dans le cadre de récits hétérodiégétiques, auquel nous cantonnerons notre analyse, le PDV exprime à l'intérieur de la voix narrative, les perceptions et les pensées associées d'un énonciateur (ou focalisateur) distinct du locuteur-narrateur. Tel est le paradoxe du PDV : il rend compte de la subjectivité de certaines perceptions et pensées, dans des énoncés comportant troisième personne, et temps du passé – alors qu'en principe la subjectivité est couplée avec le syncrétisme traditionnel du je-ici-maintenant. Avec le PDV, on se trouve face à des pensées à peine verbalisées, voire des perceptions qui, à première vue, paraissent purement objectives. En effet, alors que c'est toujours le narrateur qui raconte, certaines perceptions ou certaines pensées renvoient au personnage, quand bien même ce dernier, littéralement parlant, ne dit rien<sup>6</sup> :

(1) *Il ralluma sa lampe et fit une rapide inspection du blockhaus*. Tout paraissait en ordre : le canon était pointé sur ses repères de nuit – auprès du fusil-mitrailleur s'empilaient sur une caisse une trentaine de chargeurs garnis ; dans un angle du béton, le tas brillant des cartouches ruisselait en vrac comme si on venait de le basculer d'une brouette. *L'idée lui vint de vérifier une dernière fois le boyau d'évacuation.*

(J. Gracq, *Un Balcon en forêt*, Paris, J. Corti, 1958, p. 221)

Les procès en caractères romains correspondent non pas à une description assumée par le narrateur, mais à des perceptions et pensées *représentées* coréférant à un énonciateur-focalisateur distinct du locuteur-narrateur : ainsi, les per-

ceptions à l'imparfait renvoient à l'examen du lieutenant Grange. Chacun de ces énoncés descriptifs, dans le deuxième plan<sup>7</sup>, peut être assimilé aux perceptions et aux pensées non verbalisées du focalisateur-sujet du premier plan, à une sorte de commentaire, comme si Grange se parlait à lui-même pour se rassurer : « Bon, tout est en ordre, le canon est bien positionné, etc. ». Quand bien même le texte mentionne explicitement l'existence de ces inférences (*cf.* les deux points, la comparaison finale, ainsi que la dernière phrase confirmant l'existence d'un processus réflexif de Grange, amorcé précédemment dans le deuxième plan), elles ne sont pas explicitement attribuées au focalisateur : c'est en ce sens que Banfield considère de tels énoncés comme des « phrases sans parole ».

c) La *profondeur de perspective* concerne la quantité et la nature des informations véhiculées par un PDV déterminé<sup>8</sup> : c'est ainsi qu'en (1b) notre réécriture de (1) exemplifie une profondeur de perspective supérieure à celle du texte original :

(1b) *Il ralluma sa lampe et fit une rapide inspection du blockhaus. Tout paraissait en ordre: le canon de 75 était pointé sur ses repères de nuit, exactement comme Olivon l'avait positionné, d'après les instructions du capitaine Varin – auprès du fusil-mitrailleur de Gourcuff s'empilaient sur une caissette une trentaine de chargeurs garnis; dans un angle du béton, le tas brillant des cartouches ruisselait en vrac comme si on venait de le basculer d'une brouette. L'idée lui vint de vérifier une dernière fois le boyau d'évacuation.*

En (1b), le focalisateur est le même qu'en (1), mais la masse informationnelle transmise au lecteur y est plus importante, et, en ce sens, la perspective de Grange est plus « large » (quantitativement), plus « profonde » (qualitativement : elle témoigne d'un savoir qui déborde ce qu'un observateur *lambda* verrait s'il était à la place du lieutenant Grange) : ces métaphores de la largeur de l'empan perceptif et de la profondeur du volume du savoir indiquent que le focalisateur a accès à des données dépassant le cadre de ce qu'il perçoit dans l'espace et le temps où il rend compte de ses perceptions (parce qu'il a appris telle donnée auparavant, par observation ou par « emprunt à autrui », selon la formule habituelle en matière d'analyse des sources évidentielles<sup>9</sup>). Ce sont ces informations quantitatives et qualitatives qui déterminent ici l'accroissement de la profondeur de perspective. Ces concepts étant rapidement illustrés, analysons plus précisément des exemples de PDV, sous l'angle de la fréquence.

## 1. Fréquence itérative et point de vue du personnage

Là où Genette établit un tracé relativement étanche entre « récit "proprement dit" »<sup>10</sup> (sous forme de scènes ou de sommaires) d'un côté et description de l'autre, nous proposons de dynamiser ce système. La problématique du PDV traverse à la fois des phénomènes relevant du mode et de la voix : en l'occurrence, les faits de fréquence concernent à la fois scènes et pauses, plutôt qu'ils ne servent à les discriminer, et ils jouent un rôle notable dans la profondeur de perspective.

Rappelons que selon Genette, la fréquence se caractérise par trois modalités d'écriture distinctes : le récit peut raconter une fois ce qui s'est produit une fois (récit singulatif) ; il peut raconter une fois ce qui s'est produit *n* fois (récit itératif) ; il peut enfin raconter *n* fois ce qui ne s'est produit qu'une fois (récit répétitif) (Genette, 1972 : 145<sup>sqq</sup>). Cette fréquence itérative n'a que peu à voir avec l'aspect itératif, même si l'on est tenté de souligner l'homologie entre fréquences itérative et singulative d'une part, et aspects itératif et *semelfactif* d'autre part. L'opposition aspectuelle entre procès unique et procès répété<sup>11</sup> est d'un autre ordre que la fréquence, qui concerne le rapport entre les événements de la diégèse et leur narration. Certes, lorsque Zola évoque des combats, dans *La Débâcle*, il combine fréquence itérative et aspect itératif ; mais il n'y a rien d'automatique, l'aspect itératif n'impliquant pas le choix d'une fréquence itérative, comme le montre l'exemple (1) : l'aspect itératif des verbes à l'imparfait s'accommode fort bien d'une fréquence singulative, dans la mesure où cette scène racontée une fois est censée ne s'être produite qu'une fois<sup>12</sup>.

### 1.1 Scènes itératives ou singulatives

La profondeur de perspective de scènes apparemment semblables varie selon la fréquence. Ainsi, les visions « compactées » du personnage-focalisateur avec l'itératif paraissent favorables à l'expression d'une plus grande profondeur de perspective que lorsque les focalisés sont exprimés dans des seconds plans sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif. Autrement dit, les visions du personnage expriment une profondeur de perspective qui n'est plus nécessairement limitée par le cadre spatial et temporel (désormais S° et T°<sup>13</sup>), mais au contraire quasi illimitée, comme le montre l'analyse comparative de (2) et (3) :

(2) – *Vont se faire torcher, les Boches, proclamait Gourcuff, déjà très rouge et très suant, et devenu optimiste.*

*Vers huit heures, la laie commença à s'animer. Deux side-cars et une motocyclette passèrent roulant à toute allure vers la frontière. Puis une voiture à fanion, et un détachement du*

*génie. Derrière la maison forte, du côté des cantonnements de la cavalerie, commença à s'enfler, de plus en plus fort, un ronronnement de moteurs. Grange, Olivon, Gourcuff et Hervouët s'étaient assis maintenant sur l'appui des fenêtres, les jambes pendantes contre le mur, comme un matin de Quatorze Juillet. Le soleil flambait dur, la matinée était sans nuages. Vers neuf heures, on entendit le vaste ronronnement à l'ouest éclater en pétarade brutale, puis s'égaliser et virer lentement à une nappe grave, et la cavalerie commença à déboucher.*

*Ce qui dominait tout, c'était le vacarme; un fracas lourd, térébrant, de tôles, de chaînes, de bidons, de chenilles et de blindages secoués qui prenait à la nuque et ne vous lâchait plus. Les petits groupes de civils au bord de la route – que le défilé faisait surgir par magie des bois déserts – avaient poussé quelques acclamations au passage des premières voitures, mais ils avaient renoncé très vite, découragés: ils attendaient maintenant que finît de défiler ce train de marchandises un peu encombrant; et les hommes, sur les véhicules, passaient devant eux muets et indifférents, vaguement allégoriques, comme des pompiers assis en rang le long de leurs échelles.*

*(Un Balcon en forêt, p. 172)*

Toute cette description focalisée par l'équipage du fortin (Gourcuff au premier chef, mais aussi ses autres camarades – sans compter, à la limite, les focalisateurs additionnels<sup>14</sup> que forment «les petits groupes de civils») est un second plan descriptif sous la domination fonctionnelle du premier plan singulatif: les visions à l'imparfait développent des pensées, ou des impressions visuelles ou sonores suscitées par des événements du premier plan. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la valeur des procès rapportés à l'imparfait: ainsi, il est certes évident que «le soleil flambait dur», avant même que l'équipage ne soit «sur l'appui des fenêtres, les jambes pendantes», mais le récit est ainsi raconté que ce procès nous est rapporté au moment où il passe par le filtre perceptif des focalisateurs. Aussi, tout ce qui est perçu et pensé est alimenté exclusivement par les événements narrés dans le premier plan et est étroitement sous la dépendance du cadre spatio-temporel du premier plan. La perspective de ce PDV, sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif, réside dans le fait que les informations arrivent au lecteur par la médiation du personnage-focalisateur, et surtout dans le fait que ces informations se limitent à ce qu'il perçoit en S° et en T°, compte tenu également des inférences qu'il peut effectuer (sur la base de ses perceptions ou du savoir accumulé dans la diégèse). En ce sens, cette scène se caractérise par une profondeur de vision limitée à S° et T°, et, de ce fait, limitée par S° et T°.

Comparons (3) avec (2): en dépit de profondes similitudes (le PDV y repose dans les deux cas sur la même opposition fonctionnelle des plans, sur la même valeur subjective de l'imparfait renvoyant à la saisie perceptuelle d'un focalisateur particulier<sup>15</sup>), ces deux PDV n'expriment pas une identique profondeur de perspective. En effet, (3) offre l'exemple d'une vision quasi illimitée d'une scène, dans la mesure où les informations qui nous proviennent du personnage-focalisateur débordent le cadre des perceptions ou des inférences contenues dans les limites de S° et de T°. Et c'est précisément grâce à l'itératif que cette extension de la profondeur de perspective est obtenue:

*(3) Lorsqu'ils revenaient à la cabane, et mangeaient assis côte à côte sur la luge ce qui restait des provisions, l'après-midi s'avancait déjà; l'horizon des bois se fonçait d'un cerne mauve. Le froid tombait, et il passait dans la lumière oblique une nuance de tristesse soucieuse. Mona frissonnait sous sa courte veste fourrée: elle s'embrumait tout à coup aussi vite qu'un ciel de montagne, tout entière ouverte aux avertissements de l'heure et de la saison.*

*– Je n'aime pas les fins de journée, faisait-elle en secouant la tête quand il l'interrogeait. Et quand il lui demandait à quoi elle pensait:*

*– Je ne sais pas. À la mort... Quelquefois elle roulait la tête sur son épaule, et quelques secondes elle faisait contre lui ses sanglots pressés, si étranges, brusques comme une pluie d'avril. Brutalement, il sentait le froid le saisir. Il n'aimait pas les mots qui montaient à cette bouche de sibylle enfant, soudain pleine de nuit. Quand ils arrivaient aux Falizes, une ombre bleue et froide coupait les murs des maisons à mi-hauteur; les filaments de glace regelés déjà au bord des gouttières emplissaient les ruelles de silence. Avant même que le soleil fût couché, la neige devenait grise. La terre autour d'eux paraissait soudain si éteinte, si glacée, que les pressentiments de Mona gagnaient Grange: il sentait la journée basculer d'un coup au fond d'un puits noir, et une eau grise, froide, monter en lui dont il remuait le goût fade dans sa bouche. Dès que Julia avait servi le thé, ils se dévêtaient avec une hâte anxieuse; dans la grande pièce assombrie, toute pleine de la tristesse paysanne du soir, ils s'étreignaient sans parler. Quelquefois il se redressait à demi contre l'oreiller, entre les draps froids, et, lâchant les doigts de Mona, laissait son regard glisser, les yeux grands ouverts, vers les masses d'ombre épaisse des meubles qui envahissaient la pièce. «Qu'est-ce que j'ai? se disait-il, le cœur lourd. Qui sait? C'est l'angoisse crépusculaire», mais il s'étonnait de ne l'avoir encore jamais ressentie...*

*(Un Balcon en forêt, p. 120sq)*



On peut se demander si la scène décrite en (3) n'est pas racontée avec un pseudo-itératif, c'est-à-dire s'il ne s'agirait pas d'une scène qui ne s'est effectivement produite qu'une seule fois, et qui est malgré tout représentée avec cette visée itérative. Ici, rien de comparable à ce qui se produit chez Proust, et que Genette a analysé dans *Figures III*: nous sommes en présence d'un véritable itératif. Cette scène se produit quotidiennement, durant ces longues journées d'hiver où les hommes se trouvent dans une vacance à la fois délicieuse et lourde. Ainsi, chaque jour, Grange part pour d'enthousiasmantes promenades en luge avec Mona, et à chaque fin de journée, avant de retourner à la « maison des hommes », Grange cherche à apaiser ses angoisses (et celles de Mona), dans ces étreintes silencieuses...

Cette « angoisse crépusculaire » gagne progressivement Grange, sous l'influence de Mona (sensible « aux avertissements de l'heure et de la saison »). Cette crainte grandit peu à peu en Grange, elle ne lui est pas révélée d'emblée. C'est pourquoi le texte précise que Grange « s'étonnait de ne l'[l'angoisse crépusculaire] avoir encore **jamais** ressentie... » Les points de suspension et la négation sont l'indice de cette vérité progressive, au fil des jours, et au fur et à mesure que croît son attachement pour Mona.

En bref, cette scène condense maintes scènes semblables, et, surtout, présente ici une connaissance que Grange a de ses sentiments excédant chacune de ces scènes prise isolément : en quoi la profondeur de perspective est quasi illimitée, puisque le savoir de Grange dépasse le cadre de cette scène ici racontée. Les procès rapportés par les imparfaits relèvent bien de la fréquence itérative, puisque les perceptions et, surtout, les pensées de plus en plus morbides qu'elles suggèrent renvoient à une accumulation de saisies quotidiennes, la prescience de Grange dépassant en définitive la conscience qu'il a de chaque expérience quotidienne prise en elle-même.

Quels enseignements tirer, sur la base de la confrontation de (2) et (3), relativement au rôle de l'itératif, et à son incidence sur la profondeur de la perspective du PDV ? De fait, l'itératif est le moyen par lequel des événements qui se sont répétés plusieurs fois sont exprimés sous la forme d'un condensé de multiples expériences, lequel synthétise alors beaucoup plus d'informations que ce ne serait le cas lors de chaque procès de perception, dans un cadre spatial et temporel déterminé. Si le focalisateur est identique, et si S° reste approximativement le même, en revanche, ces informations différentes qui résultent de visions différentes du même « objet », à des moments différents, se superposent, et sont pour ainsi dire « compactées », tout comme ces diverses

temporalités se trouvent elles-mêmes « compactées » dans l'itératif. *Le résultat en est une augmentation de la masse informationnelle du point de vue*. Cette situation se produit lors de visions<sup>16</sup> dans lesquelles, notamment, l'imparfait ne joue plus seulement un rôle de mise en relief, mais indique une vision itérative des perceptions ou des pensées focalisées. La charge cognitive de ces fragments s'en trouve sensiblement accrue. Cette nouvelle donne est-elle propre à l'expression de scènes focalisées, ou peut-elle être étendue à des pauses descriptives (portraits, ou descriptions de lieux eux-mêmes focalisés) ?

## 1.2 Portraits itératifs ou singulatifs

Nous n'ignorons pas que le concept d'itérativité, en tant qu'il renvoie à l'analyse de la fréquence narrative, perd de sa pertinence dès qu'on sort de l'analyse des scènes. Par définition, la description, renvoyant le plus souvent à un état, paraît n'être concernée que par la fréquence itérative. La description est souvent saturée de traits itératifs, et il semble que cette itérativité soit un trait normal, voire indispensable, de toute description, au point qu'il soit impensable d'imaginer l'existence de descriptions avec une fréquence singulative :

*Dans le récit classique et encore jusque chez Balzac, les segments itératifs sont presque toujours en état de subordination fonctionnelle par rapport aux scènes singulatives, auxquelles ils donnent une sorte de cadre ou d'arrière-plan informatif [...] La fonction classique du récit itératif est donc assez proche de celle de la description, avec laquelle il entretient d'ailleurs des rapports très étroits: le « portrait moral » par exemple, qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent (voyez La Bruyère) par accumulation de traits itératifs. Comme la description, le récit itératif est, dans le roman traditionnel, au service du récit « proprement dit », qui est le récit singulatif.* (Genette, 1972 : 148)

Certes, Genette, à la fin de son analyse de la fréquence, prend soin de reconnaître que « la description est presque toujours à la fois ponctuelle, durative et itérative, sans jamais s'interdire des amorces de mouvement diachronique » (Genette, 1972 : 178), il n'en reste pas moins que, selon lui, la fréquence normée des descriptions est l'itérativité, et que la fréquence singulative est l'apanage quasi exclusif du « récit "proprement dit" » (*ibid.* : 148). Or la réalité est plus complexe que Genette le laisse entendre, comme le vérifie la comparaison de (4) avec (5) :

(4) *Maintenant qu'il [Grange] s'était un peu rapproché, ce n'était plus tout à fait une petite fille: quand elle [Mona] se*

*mettait à courir, les hanches étaient presque d'une femme; les mouvements du cou, extraordinairement juvéniles et vifs, étaient ceux d'un poulain échappé, mais il y passait par moments un fléchissement câlin qui parlait brusquement de tout autre chose, comme si la tête se souvenait toute seule de s'être déjà blottie sur l'épaule d'un homme. Grange se demandait, un peu piqué, si elle s'était vraiment aperçue qu'il marchait derrière elle: quelquefois elle s'arrêtait de côté sur le bord du chemin et partait d'un rire de bien-être, comme on en adresse à un compagnon de cordée qui monte derrière vous par un matin clair, puis, des minutes entières, elle semblait l'avoir oublié, reprenait son sautillerment de jeune bohémienne et de dénicheuse de nids – et tout à coup elle paraissait extraordinairement seule, à son affaire, à la manière d'un chaton qui se détourne de vous pour un peloton de fil.*

*(Un Balcon en forêt, p. 54)*

Cette première apparition de Mona est présentée d'après la vision de Grange: ses perceptions et pensées, flottantes et intriguées, se limitent strictement aux informations visuelles de ce dernier, ou, à tout le moins, sont directement suscitées par ce que Grange observe en S° et T°. Il va de soi que des procès tels que «quelquefois elle s'arrêtait de côté sur le bord du chemin et partait d'un rire de bien-être» expriment la réitération, mais la saisie perceptuelle de ces derniers est comme sous la domination singulative du premier plan, les bornes temporelles de T° étant étendues à la durée de cette première vision de Mona par Grange. Il ne faut donc pas confondre aspect itératif et fréquence itérative: il n'y a aucun doute à ce sujet, cette description est bien celle de la première apparition de Mona, de sorte que l'on se trouve ici face à un pseudo-itératif. En (4), l'imparfait traduit le regard distancié que porte le focalisateur sur cet être mystérieux, propre à engendrer un regard attentif et erratique. Rappelons à ce sujet ce qu'écrivait Pouillon de l'imparfait:

*Par ce moyen on peut présenter l'action comme un spectacle. C'est là en effet le véritable sens romanesque de l'imparfait: ce n'est pas un sens temporel, mais, pour ainsi dire, spatial; il nous décale de ce que nous regardons. Cela ne veut pas dire que l'action est passée, car on veut au contraire nous y faire assister, mais qu'elle est devant nous, à distance et que c'est justement pour cela que nous pouvons y assister. Si les temps des verbes, comme la langue l'exprime, ont pour rôle premier d'exprimer des rapports temporels, nous sommes en présence ici d'un cas où un rôle dérivé et plus subtil doit être rempli: exprimer un pur rapport de position entre ce qui est raconté et celui qui raconte ou plutôt celui à qui c'est raconté; pour cela,*

*on ne garde, du décalage temporel qu'exprime l'imparfait, que le sens général de décalage, sans le qualifier plus précisément.*

*(Pouillon [1946], 1993: 144sq)*

Les renseignements que Grange nous donne sur Mona se cantonnent à ce que ce dernier observe lors de cette apparition, à travers une description d'actions au demeurant très imagée. Le caractère limité de la profondeur de perspective de (4) apparaît nettement, relativement à l'exemple suivant. En (5), en revanche, le portrait du capitaine Varin est un condensé de maintes visions de ce dernier, lors de ces dimanches ennuyeux que Grange passe auprès de son chef, en des temporalités différentes (T1, T2, T3...TN). Le fait que Grange puisse se livrer à un portrait physique et surtout psychologique de son supérieur (alors que celui-ci reste sur un quant-à-soi obstiné, rétif aux épanchements, ne favorisant guère la connaissance de soi), le fait qu'il puisse affirmer qu'il ne «riaît jamais», ne fréquentait pas Charleville, tout cela dénote un savoir du personnage-focalisateur excédant le savoir qu'il pourrait découvrir au «premier regard», de sorte qu'il est légitime de parler d'une profondeur de perspective quasi illimitée.

*(5) Quelquefois, après le déjeuner, à travers le sommeil des rues du dimanche ouvrier, Grange accompagnait un camarade jusqu'au train de Charleville, puis il passait au bureau de la compagnie régler quelques détails de service. Il y trouvait d'habitude le capitaine Varin fumant sa cigarette derrière des papiers. Le visage était lourd, un peu carnassier sous la brosse dure et encore très noire, la narine flairante et épatée, la mâchoire large; au premier regard, on n'avait devant soi qu'un soudard à la tournure assez épaisse, mais c'était un soudard qui ne buvait pas, ne plaisantait pas, ne riait jamais, et, depuis que la division était montée en secteur, n'avait encore mis les pieds à la Place ducale de Charleville, où les officiers à tour de rôle allaient le dimanche traîner leurs guêtres. Il menait sa compagnie avec une sécheresse glaciale et compétente, tenant aux hommes et aux officiers la bride courte, réglant les affaires en peu de mots, la voix brève, écoutant assez, ne discutant jamais. Il est né pour le style j'ordonne ou je me tais – il a dû se tromper d'époque, ou se tromper d'armée, se disait Grange – que le capitaine intriguait – toujours étonné de ce bureau nu qui respirait durement la règle, rincé comme une porterie de couvent, où on ne voyait pas de siège pour le visiteur, et pas même une bouteille d'apéritif. Quand il était seul à seul avec lui, Grange parfois, quelques instants, sentait le capitaine Varin plus proche, presque ouvert – non qu'il se détendit: il travaillait toute la journée – non qu'il devint plus humain: sa confiance*

*était impersonnelle au point d'être glaçante; ce qu'elle cherchait était tout autre chose que de mettre à l'aise. Le capitaine parlait de la guerre. (Un Balcon en forêt, p. 45)*

Ainsi, les portraits focalisés peuvent s'accommoder d'une fréquence tantôt singulative, comme en (4), tantôt itérative, comme en (5). Il est habituel de s'appuyer sur ces perceptions réitérées pour conclure à un PDV du narrateur, au mépris de la référenciation. S. Vogelee a tendance à considérer que de tels imparfaits, si habituels, excluent le «vrai» point de vue perceptuel (*correspondance privée*). Cette conception repose sur l'idée d'une saisie perceptuelle *hic et nunc* (ce qui n'est pas niable), saisie qui semble devoir être unique, non réitérable (ce qui est plus discutable).

Mais en vertu de quels principes une saisie perceptuelle du focalisateur condensant de multiples saisies par le même focalisateur se changerait-elle en un PDV du narrateur? En effet, en (3) ou en (5), c'est certes toujours le même narrateur qui raconte (voix narrative), mais son récit appréhende les événements d'après le PDV de Grange (mode narratif), et l'usage de la fréquence itérative n'enlève rien à ce fait, en sorte que la fréquence relève bien de la voix narrative, *et aussi* du mode, *puisque cette réitération des procès est vécue, mais aussi et surtout reconnue comme telle par le personnage-focalisateur lui-même*. C'est ce que Fontanille faisait justement observer à propos de l'exemple des tromperies successives de Manon, racontées par Des Grieux: Fontanille remarque qu'il s'agit là d'une itération narrative, mais pas d'une itération discursive, ce qui explique que si le lecteur est capable de reconstituer l'itération sur la base des instructions fournies par le narrateur, en revanche, Des Grieux n'y voit pas la répétition à l'identique de ses malheurs<sup>17</sup>. Ce n'est pas le cas, en (5), et c'est pourquoi il y a ici une itération discursive, qui est indissociable du PDV de Grange, et qui est à l'origine de l'accroissement de la profondeur de perspective de ce dernier.

Ainsi, *la fréquence itérative n'est pas l'apanage du narrateur; dès lors qu'elle concerne le PDV du personnage, elle a pour conséquence pratique de densifier la profondeur de perspective de son PDV*. Cette conclusion se trouve confirmée par l'examen d'une nouvelle série de pauses descriptives, consacrées, cette fois-ci, à des topographies.

### 1.3 Descriptions de lieu itératives ou singulatives

Les topographies focalisées suivantes confirment le rôle de la fréquence dans la profondeur de perspective du point de vue du personnage: en (6), la fréquence singulative va de

pair avec la profondeur de perspective limitée de la vision du lieu, alors que la fréquence itérative, en (7), va de pair avec la profondeur de perspective quasi illimitée de la vision du lieu.

(6) – *Vous êtes chez vous, fit le capitaine Vignaud.*

*La maison forte des Hautes Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétrantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse. C'était un bloc de béton assez bas, où l'on accédait vers l'arrière par une porte blindée et un sentier en chicane qui traversait une petite plantation de barbelés serrée contre le blockhaus à la manière d'un carré de choux. On l'avait barbouillé à la diable d'un vert olive délavé qui sentait la moisissure: des espèces de dardres fongueuses entretenues par la touffeur du sous-bois laissaient supputer sur les parois des taches humides, comme si on y avait étendu tous les jours des draps mouillés. L'avant du blockhaus était troué de deux embrasures; l'une, étroite, pour une mitrailleuse, l'autre, un peu plus large, pour un canon anti-char. Sur ce bloc trapu reposait comme sur un socle trop étroit l'étage débordant d'une maisonnette où on accédait latéralement par un escalier de fer ajouré, pareil au fire-escape des maisons américaines: c'était le logement de la garnison minuscule. (Un Balcon en forêt, p. 20)*

En (6), la description de la maison forte est d'une profondeur de perspective limitée, puisque strictement cantonnée à S° et T°. C'est la première fois que Grange découvre son domaine, et ce que le lecteur en connaît suit le mouvement de la découverte du *blockhaus*, au fur et à mesure que Grange s'en approche et tourne autour. En effet, l'indéfini «on», sujet des verbes de perception, se rapporte par inférence à Grange, qui est le personnage saillant en contexte: c'est à lui que s'adresse le capitaine Vignaud, dont les propos sont une invitation au nouveau «maître des lieux» à découvrir son domaine. On peut éventuellement considérer que l'indéfini renvoie à tous les spectateurs potentiels qui découvrent le *blockhaus*, c'est-à-dire l'ensemble des subordonnés de Grange, en sorte que l'instance focalisatrice est singulière, ou plurielle. Dans les deux hypothèses, la vision (du ou des personnages) est limitée: c'est celle de militaires découvrant un ouvrage militaire, et portant un regard de militaires sur ce qu'ils découvrent; c'est celle d'hommes qui ne se sont pas encore appropriés la maison forte. Aussi cette découverte progressive se borne à des informations seulement accessibles en S° et T°, c'est-à-dire au moment de la première découverte de l'endroit. Il n'en va pas de même en (7).

(7) *Lorsqu'il était rentré dans sa chambre, Grange lisait un moment à la lueur d'une mauvaise lampe voleuse qu'il*

accrochait par une griffe au-dessus de sa table à la cloison de bois, mais les libations d'après-dîner l'éneraient, et, surtout lorsque le temps était sec et qu'il y avait de la lune, il sortait pour une courte promenade avant de se coucher. La nuit de la forêt n'était jamais tout à fait noire. Du côté de la Meuse, très loin, le rebord opposé de la vallée dans les trouées des arbres blanchissait vaguement par moments d'une espèce de fausse aurore, une palpitation soyeuse d'éclairs mous et gras, pareils à ces grosses bulles de lumière qui crèvent par intervalles au-dessus des vallées de hauts-fourneaux: c'était le béton des casemates, pour lequel on mettait maintenant les bouchées doubles, qu'on coulait la nuit à la lueur des sunlights. Du côté de la frontière, où le plateau peu à peu s'élevait, on voyait perler un à un et glisser quelques instants dans la nuit de petits points de lumière qui s'épanouissaient sans bruit et balayaient la crête des taillis d'un rayon rapide: les automobiles belges, qui roulaient dans la paix d'un autre monde au travers des clairières plus aérées où l'Ardenne peu à peu se morcelait. Entre ces deux franges que la nuit soudain alertait vaguement, le Toit (c'était le nom que donnait Grange à ce plateau de forêts suspendu au-dessus de la vallée) restait plongé dans une obscurité profonde. La laie s'allongeait à perte de vue comme une route fantôme, à demi phosphorescente entre les taillis sous son poudrage de gravier blanc. (Un Balcon en forêt, p. 38)

(7) présente une vision de profondeur quasi illimitée, dans la mesure où le spectacle que rapporte Grange dépasse ce qu'il pourrait percevoir à chacune de ses promenades. Son savoir ne provient d'ailleurs pas seulement de ses observations successives: en effet, Grange ne peut pas voir depuis les Falizes, ou depuis un point quelconque du Toit, le «béton des casemates» qu'on est en train de couler. Il s'agit donc d'informations glanées auprès de ses supérieurs, par conséquent d'informations qui excèdent le cadre spatial et le cadre temporel de cette vision.

Ces quelques exemples de portraits, descriptions de lieux et de scènes témoignent des corrélations entre la profondeur de perspective et la valeur itérative des visions. Le point de vue du personnage corrélé à l'itératif s'accompagne d'une augmentation tendancielle du volume du savoir des visions (et, assez souvent, va de pair avec une augmentation tendancielle de leur longueur). En l'occurrence, le point de vue du personnage n'est pas nécessairement limité, comme on se plaît à le dire trop souvent<sup>18</sup>. Certes, la restriction de champ est la perspective la plus fréquemment adoptée par le personnage, mais ce n'est pas nécessairement la seule. En cette matière, il convient de distinguer l'approche ontologique de l'approche

linguistique: certes, *ontologiquement*, voire *phénoménologiquement*, la perspective des individus est limitée; mais *linguistiquement*, rien n'interdit à un sujet quelconque d'adopter une perspective qui ne soit pas bornée par une saisie *hic et nunc*, et donc de compacter des temporalités différentes<sup>19</sup>.

Ainsi, entre autres facteurs susceptibles d'indiquer une vision étendue, la fréquence itérative joue un rôle notable (et notablement sous-estimé). On peut toutefois se demander si cette dimension ne concerne que le point de vue du personnage, ou si elle se concrétise également avec le point de vue du narrateur, et, si oui, quels en sont les effets.

## 2. Fréquence itérative et point de vue du narrateur

Un mot, au préalable, sur ce concept. Le lecteur attentif n'aura pas manqué de relever que nous avons parlé de point de vue du narrateur. Peut-être aura-t-il été tenté de conclure que c'était une autre manière de parler de la focalisation zéro de Genette. En réalité, ce changement de dénomination renvoie à un changement de conception: Genette définit la focalisation zéro tantôt comme une absence de focalisation, tantôt comme une focalisation variable. Pour nous, le point de vue du narrateur existe bel et bien, dès lors que les perceptions ou les pensées représentées ne coréfèrent pas à un personnage saillant. Les perceptions ou les pensées représentées dans les seconds plans transforment alors le narrateur en un énonciateur, y compris le narrateur anonyme, comme le montrent nos exemples suivants: en effet, ce narrateur anonyme, même dénué d'identité et de rôle actanciel ou actoriel, exprime des valeurs qui découlent de ses choix dans la référenciation (dans l'évaluation ou la modalisation). En ce sens, le narrateur-énonciateur responsable des perceptions et des pensées représentées dans les seconds plans est susceptible de jugements plus ou moins subjectivants, alors que le narrateur-locuteur des premiers plans est objectivant, puisque les faits sont rapportés comme indépendamment de lui<sup>20</sup>.

L'examen du rôle de l'itératif dans la profondeur de perspective du narrateur confirme que, si omniscience il y a, elle ne tient pas à sa nature ontologique, comme Vitoux s'était justement attaché à le dire (1982). La preuve en est fournie, *a contrario*, par le fait que, dès lors que le point de vue du narrateur s'accompagne de la fréquence singulative, la perspective qui est construite est limitée par S° et T° et, de ce fait, cette limitation de la profondeur de perspective rend insane l'idée de l'omniscience systématique du narrateur. Ce résultat prend non seulement à contre front la théorie traditionnelle de l'omniscience... mais surtout, il confirme bien le rôle de l'itératif dans la construction d'une profondeur de



perspective quasi illimitée (pour le personnage) et illimitée (pour le narrateur)<sup>21</sup>, *en manifestant que cette profondeur de perspective tient à des critères textuels*. L'omniscience, qu'il n'est pas question de rejeter, mais qu'il convient de mieux fonder, résulte moins de l'encylopédisme du narrateur-focalisateur (il existe aussi des personnages-focalisateurs très savants, alors que certains narrateurs font preuve de beaucoup d'ignorance) que du fait de savoir si les perceptions (et le savoir qu'elles véhiculent) sont limitées, ou non, à S° et T° (et donc, selon une logique naturelle semblable au *post hoc, ergo propter hoc* à l'œuvre dans le récit), limitées, ou non, par S° et T°. Pour éviter d'inutiles redites, nous nous contenterons ici d'exemplifier rapidement le lien entre fréquence et profondeur de perspective narratoriale.

## 2.1 Fréquence itérative et profondeur de perspective illimitée

Ainsi, (8) et (9) illustrent-ils le lien entre la fréquence itérative et la perspective illimitée de pauses narratives, alors que la profondeur de perspective limitée de (10) est en rapport avec le caractère singulatif de la narration.

(8) *C'était en effet la light-house des Casquets. Un phare au dix-neuvième siècle est un haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à l'éclairage tout scientifique. Le phare des Casquets en particulier est aujourd'hui une triple tour blanche portant trois châteaux de lumière. Ces trois maisons à feu évoluent et pivotent sur des rouages d'horlogerie avec une telle précision que l'homme de quart qui les observe du large fait invariablement dix pas sur le pont du navire pendant l'irradiation, et vingt-cinq pendant l'éclipse.[...]*

*Au dix-septième siècle un phare était une sorte de panache de la terre au bord de la mer. L'architecture d'une tour de phare était magnifique. On y prodiguait les balcons, les balustres, les tourelles, les logettes, les gloriettes, les girouettes. Ce n'étaient que mascarons, statues, rinceaux, volutes, rondes-bosses, figures et figurines, cartouches avec inscription.[...] Mais le phare des Casquets n'était point de cette mode.*

*C'était à l'époque un simple vieux phare barbare, tel que Henri I l'avait fait construire après la perte de la Blanche-Nef, un bûcher flambant sous un treillis de fer au haut d'un rocher, une braise derrière une grille, et une chevelure de flamme dans le vent.*

*Le seul perfectionnement qu'avait eu ce phare depuis le douzième siècle, c'était un soufflet de forge mis en mouvement par une crémaillère à poids de pierre, qu'on avait ajusté à la cage à feu en 1610.*

(V. Hugo, *L'Homme qui rit*, L'Intégrale III, Paris, Seuil, 1963, p. 227)

Cette vision du phare est en effet illimitée puisque, alors que l'action se passe en 1690 (= T°), le narrateur évoque les phares d'«aujourd'hui», c'est-à-dire au dix-neuvième siècle, puis se situe antérieurement à T° en évoquant l'amélioration technique de 1610. Pareillement, alors que S° correspond à la vue du phare des Casquets depuis l'ourque en détresse, le narrateur évoque la vue du phare depuis n'importe quel bateau d'aujourd'hui, sans compter la description du phare d'Eddystone, que nous n'avons pas rapportée. Ces faits suffisent à indiquer une vision illimitée. Certes, les connaissances encyclopédiques du narrateur se surajoutent, mais elles ne sont pas l'élément décisif du caractère illimité de cette vision, tout comme en (9) :

(9) *Dans son impassibilité, peut-être seulement apparente, étaient empreintes les deux pétrifications, la pétrification du cœur, propre au bourreau, et la pétrification de l'esprit, propre au mandarin. On pouvait affirmer, car le monstrueux a sa manière d'être complet, que tout lui était possible, même s'émouvoir. Tout savant est un peu cadavre; cet homme était un savant. Rien qu'à le voir, on devinait cette science empreinte dans les gestes de sa personne et dans les plis de sa robe. C'était une face fossile dont le sérieux était contrarié par cette mobilité ridée du polyglotte qui va jusqu'à la grimace. Du reste, sévère. Rien d'hypocrite, mais rien de cynique. Un songeur tragique. C'était l'homme que le crime a laissé pensif. Il avait le sourcil d'un trabucaire modifié par le regard d'un archevêque.*

(*L'Homme qui rit*, p. 216)

Dans ce portrait moral, le narrateur hugolien joue ce rôle prédictif si particulier. Le narrateur, dans des phrases déclaratives affirmatives, révèle sans coup férir la nature profonde du personnage, sur la base de son seul physique, et de son comportement. Les informations fournies en S° et T° sont insuffisantes pour justifier, premièrement, ces interprétations, deuxièmement, leur caractère péremptoire : «tout lui était possible, même s'émouvoir», vaut autant pour le passé du personnage que pour son avenir ; le caractère certain de ce qui a à la fois une valeur analeptique et une valeur proleptique est, ainsi que Lintvelt l'a remarqué, une des marques les plus solides de la profondeur de perspective illimitée. De plus, il est vrai que ces commentaires, même s'ils ne sont pas au présent gnomique, visent à une généralité dont rend notamment compte l'usage du défini dans l'énoncé «c'était l'homme que le crime a laissé pensif» : cette généralisation, en congruence avec un abondant vocabulaire abstrait, s'accompagne bien de cette vision illimitée, combinée avec la dimension itérative.



## 2.2 Fréquence singulative et profondeur de perspective limitée

Les exemples (8) et (9) offrent un contraste saisissant avec (10), marqué par la dimension singulative de la scène :

(10) *La crique, murée de tous les côtés par des escarpements plus hauts quelle n'était large, était de minute en minute plus envahie par le soir; la brume trouble, propre au crépuscule, s'y épaississait; c'était comme une crue d'obscurité au fond d'un puits; la sortie de la crique sur la mer, couloir étroit, dessinait dans cet intérieur presque nocturne où le flot remuait une fissure blanchâtre. Il fallait être tout près pour apercevoir l'ourque amarrée aux rochers et comme cachée dans leur grand manteau d'ombre. Une planche jetée au bord à une saillie basse et plate de la falaise, unique point d'où l'on pût prendre pied, mettait la barque en communication avec la terre, des formes noires marchaient et se croisaient sur ce pont branlant, et dans ces ténèbres des gens s'embarquaient.*

(*L'Homme qui rit*, p. 203)

Le narrateur-focalisateur (c'est le même, dans tous nos exemples) adopte ici une vision limitée à ce que verrait un observateur anonyme en S° et en T° : il n'y a ni analepse ni prolepse, et le focalisateur évoque « ces » ténèbres, « ce » pont branlant qu'il voit de « tout près ». Les démonstratifs ont une valeur ostensive-situationnelle limitée par S° : c'est pourquoi le mode de donation des référents, à la fin de cet extrait, évoque « des formes noires », « des gens », sans plus de précision.

Cette profondeur de perspective « à géométrie variable » permet de rendre compte des variations de perspective jouant à l'intérieur d'un même extrait, sans qu'il soit besoin d'alléguer un changement de focalisation, comme c'est trop souvent le cas lorsque l'on invoque le passage d'une focalisation externe à une focalisation zéro<sup>22</sup> :

(11) *Quel que fût l'aspect du temps, les êtres qu'allait emmener l'ourque biscayenne n'en pressaient pas moins le départ. Ils faisaient au bord de la mer une sorte de groupe affairé et confus, aux allures rapides. Les distinguer l'un de l'autre était difficile. Impossible de voir s'ils étaient vieux ou jeunes. Le soir indistinct les mêlait et les estompait. L'ombre, ce masque, était sur leur visage. C'étaient des silhouettes dans la nuit. Ils étaient huit, il y avait probablement parmi eux une ou deux femmes malaisées à reconnaître sous les déchirures et les loques dont tout le groupe était affublé, accoutrements qui n'étaient ni des vêtements de femmes, ni des vêtements d'hommes. Les haillons n'ont pas de sexe. Une ombre plus petite, allant et venant parmi les grandes, indiquait un nain, ou un enfant.*

(*L'Homme qui rit*, p. 203sq)

(11) illustre en effet ce passage, d'une phrase à l'autre, d'une vision externe limitée à une vision externe illimitée : le narrateur prend soin de nous dire qu'il était « impossible de voir » l'âge des personnages, que « l'ombre, ce masque, était sur leur visage », qu'il faisait nuit. Cette situation est encore réaffirmée à la fin de l'extrait, puisque l'avant-dernière phrase évoque une ombre, sans préciser davantage s'il s'agit d'un enfant ou d'un nain, les conditions météorologiques ne permettant pas d'en dire davantage, en S° et T°, dans le code réaliste dominant auquel se plie le narrateur. Or, dans la phrase suivante, sans aucune transition, dans un nouvel alinéa, le même narrateur à l'origine de ces deux visions valide l'hypothèse de l'enfant. Cette dernière vision, exprimée par le biais d'un présentatif et d'un imparfait de mise en relief, à valeur expérientielle mémorielle, contribue à créer un effet de dramatisation, afin de faire ressortir par contraste l'enfant sur les autres personnages. Cette mise en relief, exhibée par la concision de la phrase, en clôture du premier chapitre du premier livre, fait entendre, par la matérialité de son dire, combien l'enfant sera au centre du récit à venir. Incontestablement, le dire – dans lequel l'organisation typographique et la segmentation du texte jouent un rôle important – est créateur de sens, et construit les interprétations présentes et à venir en créant un fort horizon d'attente. Ces intentions communicationnelles expliquent la suspension momentanée du pacte de croyance réaliste, et le changement de profondeur de vision est justifié non par un changement de référents, ou de focalisateur, mais par des choix scripturaux<sup>23</sup>.

## 3. L'influence de l'itératif dans l'expression de la profondeur des perspectives narratives du personnage et du narrateur

1) Notre première remarque concerne le rôle notable de la fréquence itérative dans l'expression linguistique de la profondeur de perspective : en effet, les visions itératives du personnage-focalisateur ou du narrateur-focalisateur entraînent une profondeur de perspective quasi illimitée ou illimitée. *A contrario*, les visions singulatives témoignent d'une profondeur de perspective limitée, tant pour le personnage-focalisateur que pour le narrateur-focalisateur. Cette influence de la fréquence sur la profondeur de perspective a l'insigne mérite de mettre en lumière le fait que la restriction de champ et l'omniscience ne sont pas des données intangibles et obligées, mais, au contraire, des données variables, tributaires de choix narratologiques et, en dernière instance, de modalités linguistiques.

C'est d'ailleurs pour témoigner au mieux de ce que les changements de visions et de profondeur sont tributaires

des stratégies de l'écrivain, que nous avons cantonné nos exemples à une seule œuvre, *L'Homme qui rit* (comme nous l'avons fait précédemment, pour les mêmes raisons, avec *Un Balcon en forêt*). L'appartenance de nos exemples à une seule et même œuvre montre combien le *même* narrateur, voire le *même* focalisateur (dans le cas d'*Un Balcon en forêt*), dans la *même* œuvre, est capable de varier les visions et les profondeurs de perspective, « tout naturellement », en fonction des référents, des situations, des intentions communicationnelles, etc., sans qu'il soit nécessaire de parler hors de propos d'altérations du principe de l'omniscience du narrateur, ou d'invoquer un brusque passage en focalisation externe...

2) Notre deuxième remarque propose de préciser deux paramètres importants (et trop souvent confondus) rendant compte de la nature complexe de la profondeur de perspective. Celle-ci comporte une masse de données importantes, surdéterminées, relativement à  $S^{\circ}$  et à  $T^{\circ}$ . L'on peut en effet donner des informations (peu ou beaucoup) tout en se « limitant » à ce qu'il est matériellement possible à un observateur *lambda* de voir (et d'inférer) dans un espace et une temporalité donnés, ou l'on peut au contraire donner des informations (peu ou beaucoup) qui débordent de ce cadre spatio-temporel. Pour rendre compte de la première situation narratologique, on mettra en avant le critère de l'*étendue*, de plus ou moins grande amplitude selon la quantité d'informations fournie, *cette quantité variable* d'informations étant toujours *limitée par le cadre spatio-temporel*. Pour rendre compte de la seconde situation, on mettra en avant le critère de la *profondeur*. Ce critère *qualitatif* de la profondeur du savoir, illimitée ou quasi illimitée, apparaît dès lors que les informations excèdent la perception ou le savoir d'un observateur anonyme dans un cadre spatio-temporel donné. Ceci revient à dire que l'extension de la profondeur de perspective est notamment corrélée à la présence de l'itératif, puisque cette fréquence se caractérise par le fait que le récit condense des temporalités différentes, et donc compacte les savoirs accumulés au cours des diverses saisies perceptuelles, ou permet l'émergence de savoirs qualitativement nouveaux sur la base de la conscience de cette réitération discursive.

3) Notre troisième remarque a trait à une sorte de corrélation entre l'itératif et la longueur des visions : ce phénomène s'explique sans doute par le fait que l'itératif permet de rendre compte de plusieurs procès dans leur continuité, et dans le même temps d'en rendre compte en les analysant en autant d'unités discrètes que le souhaite le producteur de l'énoncé<sup>24</sup>. Toutefois, le fait que, dans nos exemples, les visions itératives soient développées sur de plus longues portions textuelles

que les visions singulatives ne doit pas pour autant amener à conclure qu'une scène singulative doit nécessairement être de faible longueur, ou qu'elle doit nécessairement renvoyer à une profondeur de vision limitée. Tout cela dépend de multiples paramètres qui se laissent mal résumer en une formule de « grammaire du récit » ; ainsi, il est prévisible que la nature du personnage-focalisateur, la nouveauté des « objets » observés, les intentions communicationnelles de l'écrivain, les lois d'un genre, etc., peuvent entrer en jeu.

4) Ces remarques précédentes sur la variabilité des profondeurs de perspective nous conduisent à une dernière conclusion concernant la nature de quelques-unes des contraintes pesant sur le choix de la profondeur de perspective. Peut-on continuer à affirmer que la profondeur de perspective illimitée est la caractéristique dominante des visions du narrateur ? *Oui, si l'on a conscience que « essentielle » ne signifie pas « unique »*. Il est d'abord crucial de réaffirmer, contre le mythe tenace de « l'omniscience du narrateur », que *toutes* les visions et que *tous* les niveaux de profondeur sont accessibles au narrateur (et, *mutatis mutandis*, la réponse vaut pour la restriction de champ qui n'est pas l'unique profondeur de perspective du personnage-focalisateur, même si c'est la plus fréquente).

Si toutefois la profondeur de perspective illimitée du narrateur-focalisateur paraît dominer sur les visions limitées, on peut expliquer ce fait par l'hypothèse de la « commodité », surtout valable en régime de fiction réaliste. Le parti pris d'un point de vue du personnage ou celui d'une profondeur de perspective limitée pour le point de vue du narrateur impliquent dans les deux cas une sélection des informations, et donc des contraintes, qui peuvent peser lourdement sur la conduite du récit, dans la mesure où le souci de vraisemblabiliser les informations fournies par le biais d'une restriction de champ peut amener à des complications de l'intrigue dont la motivation technique est la « naturalisation » des informations transmises par ce canal. C'est notamment pour éviter ces complications factices que l'écrivain recourt plus ou moins souvent à des visions illimitées du narrateur.

Cette profondeur de perspective est donc à la fois *variable* et *contrainte*, dans le régime de fiction réaliste : il est possible de passer d'une profondeur de perspective limitée à une perspective illimitée (c'est le mouvement « naturel » de l'inconnu au connu), mais l'inverse ne l'est pas (on ne peut pas dire à la fois A et non-A). Toutefois, cette convention joue dans les limites suivantes :

a) Le passage d'une perspective illimitée à une perspective limitée n'est pas possible si la vision est celle du même référent, par le même focalisateur sauf si l'on change de focali-

sateur, ou si l'on change de destinataire : dès lors le problème ne se pose évidemment plus<sup>25</sup>. En revanche, si les visions du même focalisateur portent sur des référents différents, il est alors possible de passer d'une vision illimitée d'un référent à une vision limitée d'un autre référent, sans que soient notamment violées les lois d'informativité et d'exhaustivité de Grice, pour autant que ces lois soient transposables sans modification au régime de la fiction réaliste.

Si le narrateur choisit cependant de s'en tenir le plus possible à une seule profondeur de vision, cela dépend de choix scripturaux, mais non de règles narratologiques. C'est évidemment ce qui se produit avec ce que l'on appelle couramment et abusivement la focalisation externe : le narrateur anonyme s'en tient (autant que possible, tant il s'agit d'un état instable) à des visions les plus limitées possible, tout en faisant le choix complémentaire d'une expression la plus objectivante possible.

b) Il n'en demeure pas moins que le choix d'un point de vue, d'une vision, d'une profondeur de perspective, dès lors qu'il opère pendant une certaine durée, produit son propre horizon d'attente : il existe donc des « contraintes » internes à l'œuvre, relativement indépendantes des choix scripturaux de l'écrivain, et avec lesquelles ce dernier doit compter. Mais il est prématuré d'avancer des propositions solides sur ces niveaux, bien difficiles à déterminer dans l'absolu : parfois, plusieurs paragraphes de suite suffisent pour créer cet horizon d'attente ; dans d'autres cas un chapitre ou une partie de chapitre sont nécessaires.

En définitive, ces contraintes-là existent bel et bien, mais elles ne semblent cependant pas de nature à empêcher l'écrivain de choisir telle profondeur ou de passer d'une profondeur à une autre. Et, on le devine, ces contraintes pèsent encore plus fortement pour le point de vue du personnage, marqué par des conceptions réalistes de toutes sortes. Mais, si fortes que soient ces contraintes psychologiques ou idéologiques, quels que soient « le parti pris des choses » et « le compte tenu des mots », l'écrivain se pose toujours la question du sens et de sa construction textuelle, dans une dialectique incessante entre contraintes et liberté.

Dans cette dialectique-là, les liaisons et déliaisons entre la fréquence itérative et la profondeur de perspective des différents points de vue jouent un rôle appréciable (hélas trop sous-estimé !) sur le plan narratologique comme sur le plan interprétatif.

## NOTES

1. Ce qui n'est pas la même chose, dans la mesure où toute description n'est pas forcément focalisée, et où tout point de vue ne se limite pas nécessairement à des pauses descriptives.

2. Nous voulons ici approfondir une réflexion amorcée dans les pages 160-165 de notre *Construction textuelle du point de vue* (1998).

3. Deux instances, et non trois : il n'y a pas d'instance énonciative autonome (autre que le narrateur et le personnage) susceptible de fonder une soi-disant focalisation externe : cf. Rabatel 1997a, et 1997b, chap. 12. Tout au plus peut-on considérer, par commodité de langage, que les focalisateurs (personnage ou narrateur) adoptent à certains moments des visions externes des objets de discours. Mais, comme on l'a montré dans le premier chapitre de *La Construction textuelle du point de vue*, il s'agit vraiment d'une commodité de langage à valeur métaphorique, tant l'expression linguistique des perceptions montre que ce qui est « interne » et « externe » est inextricablement mêlé. Voir également « Quand voir c'est (faire) penser », 1999, à paraître dans les Actes du colloque international de Lyon sur les relations intersémiotiques.

4. Pour une approche globale de la perspective narrative, cf. Lintvelt, 1981.

5. Le PDV est un parasyndrome de *focalisation narrative*. La dénomination de PDV a l'avantage d'être utilisée hors du domaine français, et ne fait pas doublon avec celle de focalisation linguistique (mise en *focus*). En outre, ce changement de nom marque (au-delà de la dette) une rupture avec Genette, qui se traduit notamment par l'abandon de la focalisation externe, et par une définition nouvelle de la focalisation zéro.

6. En (1), les énoncés en italiques correspondent au PDV. Nos exemples se limitent à l'analyse du PDV dans les récits hétérodiégétiques ; cela n'implique pas que nos conclusions ne soient pas transposables pour les textes homodiégétiques, l'opposition locuteur-énonciateur étant également pertinente pour ces récits. Pour une étude du PDV dans les récits homodiégétiques, voir Rabatel (2000).

7. Cf. Combettes (1992) pour la définition des premiers et seconds plans en français.

8. Cf. *infra*, notre conclusion, pour une définition plus précise de la profondeur de perspective. En (1b), les fragments en caractères romains gras renvoient à des informations qui dépassent le savoir d'un observateur lambda, qui découvrirait la scène.

9. Cf. le n° 102 de *Langue française*, dirigé par P. Dendale et L. Tasmowski, 1994 : 4-5. Les principales sources du savoir sont la perception, les inférences ou l'emprunt à autrui (par exemple par le biais d'une discussion).

10. Genette, 1972 : 148.

11. L'aspect itératif est marqué par le sémantisme de certains verbes (ressasser), de certains préfixes (*radire*) ou affixes (*criailler*), ou, le plus souvent, par des compléments circonstanciels de temps.

12. Nous analyserons plus en détail cette déliaison avec l'exemple (4).

13. S° et T° se définissent par rapport à l'énoncé, et non par rapport à l'énonciation. Ce cadre spatio-temporel, qui sert de cadre de référence au point de vue, est fourni *par* et *dans* le premier plan du texte.

14. Au sens où C. Kerbrat-Orecchioni parle de « récepteur additionnel », dans *Les Interactions verbales*.

15. Le concept de saisie perceptuelle subjective renvoie à l'origine énonciative du procès perceptuel, distincte de celle du narrateur. Cette origine énonciative n'implique pas automatiquement que l'expression du PDV soit surchargée de subjectivités, même si c'est souvent le cas. Sur la nécessité de distinguer origine énonciative et expression subjectivante (ou objectivante) du focalisé, nous renvoyons à Rabatel, 1997b, chap. 12, et, plus particulièrement, à Rabatel, 1998, chap. 2, 3<sup>e</sup> partie.

16. Le concept de vision renvoie à l'étude du « focalisé » (M. Bal, 1977), autrement dit de ce qui est perçu ou « repéré » (Guillemin-Flescher, 1984 : 74) par le sujet-focalisateur. Le concept de point de vue est réservé plutôt au repérage de l'énonciateur auquel corréler les visions. Cette opposition n'a pas d'intérêt autre que didactique, car, sur le plan théorique, il est illusoire

d'opposer radicalement ancrage énonciatif, d'un côté, et référenciation des objets focalisés, de l'autre, puisque c'est à partir des caractéristiques spécifiques de la référenciation des objets que l'on peut « remonter » au repérage de la source énonciative. Autrement dit, vision et point de vue appréhendent le même phénomène à partir de son aval (vision) ou de sa source (point de vue) : l'essentiel est de ne jamais... focaliser sur l'un au détriment de l'autre...

17. Cf. Fontanille, 1989 : 42-43, et Rabatel, 1997b : 75-85.

18. Cf. Bal, 1977 : 42 ; Lintvelt, 1981 : 44 ; Vitoux, 1982 : 360-364 ; Genette, 1983.

19. Cette possibilité linguistique d'exprimer une profondeur de perspective variable est également rendue possible par le fait que le personnage-focalisateur peut accéder aux pensées des autres personnages, dans des monologues intérieurs ou dans des récits enchâssés, et que, sur le plan de l'expression, aucun des mécanismes linguistiques de l'investigation psychologique ne distingue le personnage du narrateur (qu'il s'agisse du psychorécit, du monologue intérieur, du discours indirect libre, de l'emploi des verbes du discours attributif, etc.) comme nous l'avons montré dans *Une Histoire du point de vue*, 1997b : 260-264.

20. Certes, il existe des fragments non focalisés (par exemple des perceptions qui figurent dans le premier plan du texte, ou des perceptions qui ne sont pas représentées), mais cela n'autorise pas à conclure à l'absence de point de vue du narrateur, puisqu'il existe, à côté de ces fragments, des perceptions ou pensées focalisées par le narrateur : sur ce point, cf. Rabatel, 1998.

21. La distinction que nous établissons entre profondeur de perspective quasi illimitée et illimitée tient au fait qu'il y a bien une différence de visée pragmatique, de force illocutoire, de confiance du lecteur, bref, une différence d'autorité modulable selon que les informations (et les évaluations, modalisations qui les accompagnent) émanent des personnages, ou du narrateur.

22. Cf. Rabatel, 1997a : 92-95.

23. On pourrait également considérer que l'évocation des femmes est aussi un indice d'une vision illimitée du narrateur, dans la mesure où leur présence ne se laisse en rien distinguer par des haillons « qui n'ont pas de sexe ». Mais il faut souligner que cette présence est évoquée sous la forme d'une hypothèse (« probablement » parce que les formes permettent cette inférence en S° et en T°), alors que celle de l'enfant est une affirmation sur laquelle ne plane aucun doute : nous ne sommes pas sûrs qu'il y ait des femmes (la suite confirmera la présence d'une Basquaise et d'une Irlandaise), mais nous sommes certains qu'il y a un enfant, et non un nain.

24. D'un point de vue sémantique, comme l'écrit Maingueneau, « l'itération associe deux traits qui seraient contradictoires à un même niveau : la continuité et la discontinuité. D'un côté, en effet, l'itération délimite un ensemble de procès saisi globalement, de l'autre elle suppose l'analyse de cette totalité en unités discrètes » (Maingueneau, 1986 : 64).

25. L'impossibilité de passer d'une profondeur illimitée à une profondeur limitée du même référent peut néanmoins se trouver réalisée, dans des parodies de l'écriture réaliste. Mais cette parodie indique à sa manière la force de la convention, puisqu'elle permet que le narrateur joue avec elle (cf. Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, ou J. Roubaud, dans la trilogie d'*Hortense*). En sorte que l'existence d'une convention s'en trouve en quelque façon validée, peut-être malgré l'écrivain...

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAL, M. [1977] : *Narratologie*, Paris, Klincksieck.
- BANFIELD, A. [1995] : *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre*, Paris, Seuil.
- BERTHONNEAU, A.M. [1993] : « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique », en coll. avec G. Kleiber, dans *Langages*, n° 112, Paris, Larousse, 55-73.
- CHARAUDEAU, P. [1992] : *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
- COMBETTES, B. [1992] : *L'Organisation du texte*, Université de Metz, coll. « Didactique des textes ».
- DANON-BOILEAU, L. [1980] : *Énonciation et référenciation dans les textes littéraires français et anglais*, tomes I et II, thèse de doctorat d'État, Université de Paris VII ;
- [1982] : *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck.
- DENDALE, P. et L. TASMOWSKI (s. la dir. de) [1994] : *Les Sources du savoir et leurs marques linguistiques, Langue française*, n° 102, Paris, Larousse.
- FONTANILLE, J. [1988] : « Point de vue : essai de définition discursive », *Protée*, vol. 16, n° 1-2, 7-22 ;
- [1989] : *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette université.
- GENETTE, G. [1972] : *Figures III*, Paris, Seuil ;
- [1983] : *Nouveau Discours sur le récit*, Paris, Seuil.
- GUILLEMIN-FLESCHER, J. [1984] : « Énonciation, perception et traduction », *Langages*, n° 73, Paris, Larousse, 74-97.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1990] : *Les Interactions verbales*, tome I, Paris, Armand Colin.
- LINTVELT, J. [1981] : *Essai de typologie narrative*, Paris, J. Corti.
- MAINGUENEAU, D. [1986] : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- POUILLON, J. [1946] : *Temps et Roman*, Paris, Gallimard (rééd. [1993], Paris, Gallimard, coll. « TEL »).
- RABATEL, A. [1996] : *Approche sémio-linguistique de la notion de point de vue*, thèse de doctorat, Université de Metz ;
- [1997a] : « L'introuvable focalisation externe », *Littérature*, n° 107, Paris, Larousse, 88-113 ;
- [1997b] : *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck/Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz ;
- [1998] : *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris, Delachaux et Nieslé ;
- [2000] : « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif », *La lecture littéraire*, n° 4, Université de Reims.
- TODOROV, T. [1968] : *Poétique* (texte remanié en 1973), dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (en coll. avec O. Ducrot, D. Sperber, M. Safouan et F. Wahl), Paris, Seuil ;
- [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (en coll. avec O. Ducrot), Paris, Seuil.
- VITOUX, P. [1982] : « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, 359-368 ;
- [1988] : « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, vol. 16, n° 1-2, 33-38.
- WEINRICH, H. [1973] : *Le Temps*, trad. éd. all. [1964], Paris, Seuil.



Le silence sourd

Michel Poizat – page 7

Le silence est systématiquement associé à la situation du sourd (sourd de naissance, dit « muet ») pour de bonnes et de mauvaises raisons. Pour de mauvaises raisons car la réalité de la situation du sourd est loin de pouvoir être qualifiée de « silencieuse ». Mais aussi pour de bonnes raisons: le sourd fait en quelque sorte résonner chez l'entendant un certain silence suscitant particulièrement le rapport du corps au signifiant, faisant valoir le silence comme présence pulsionnelle du corps dans une énonciation langagière et donc comme présentification pulsionnelle de la voix. Paradoxalement, c'est aussi le rapport de la musique au silence qui s'en trouve éclairé.

Silence is systematically associated with the situation of the deaf ((those born deaf, the so-called deaf-mutes) for good and bad reasons. Bad, because the reality of the deaf is far from being "silent". Good, because the deaf make a certain kind of silence resonate in the ear of the non-deaf, especially the relationship between the body and the signifiant, exploiting silence as a pulsional presence of the body in the enunciation of language and thus a pulsional presentification of the voice. Paradoxically, it is the relationship between music and silence that is thereby clarified.

La voix chantée du silence

Simon Harel – page 17

De nombreux travaux ont été consacrés à la mise en jeu de l'autobiographie dans l'œuvre de Michel Leiris. La très grande majorité de ces recherches ont mis l'accent sur l'association du code scripturaire et du référent corporel, ce dernier tenant lieu de matrice contenante de l'élan créateur. Cet article propose une réflexion sur la sémiotisation de l'oralité et du silence dans les écrits tardifs que sont *Opératiques* et *À cor et à cri*. De façon très significative, ces écrits de Michel Leiris renouent avec une préoccupation poétique fondamentale abandonnée en 1925. Que signifie ce passage du regard à la voix du silence dans l'œuvre tardive de Michel Leiris ? Comment comprendre l'abandon progressif des représentations du monde théâtral et taumachique, associées chez Leiris à l'espace autobiographique, au profit du temps de la voix qui devient la forme vive et silencieuse du récit de soi ?

A lot of work has been done on the place of autobiography in the work of Michel Leiris. Most of this research emphasizes the association between the written code and the corporal referent, the latter being regarded as the containing matrix of the creative process. This article proposes a reflection on the semiotics of orality and silence in Leiris' later works, *Opératiques* and *À cor et à cri*. In a very significant fashion, these works take up again a fundamental poetic preoccupation abandoned by Leiris in 1925. What does this transfer from voice to silence mean here ? How is one to understand the gradual abandoning of the representation of the world of the theatre and the bullring, associated in Leiris' work with autobiographical space, in favour of the time of the voice, which becomes the living and silent form of the "récit de soi" ?

Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines

Patrice Pavis – page 25

Le silence n'est pas abordé comme thème de la dramaturgie contemporaine, mais comme matière nécessaire à la constitution du texte dramatique. On le vérifie à partir d'exemples d'auteurs dramatiques contemporains français. Voir le silence n'est pas chose aisée, surtout au pays des aveugles et des sourds, mais sûrement le prix à payer pour accéder à la structure à la fois embrouillée et absente des textes contemporains.

Silence is not studied as a topic of contemporary dramatic writing, but as a material, necessary for the constitution of the dramatic text. This can be confirmed by examples from different contemporary authors. To see silence is not an easy thing, particularly in the kingdom of the blind and deaf, but it is surely the price to be paid, if one wants to approach the unclear and absent structure of contemporary texts.

« Deux bouchées de silence » : une lecture de Paul Celan  
Alexis Nouss – page 35

« Deux bouchées de silence » : le syntagme (disposé sur deux lignes : « *zwei/ Mundvoll Schweigen* », comme pour en intégrer la signification au souffle de la lecture) conclut le poème « *Sprachgitter* », « Grille du langage », du recueil éponyme de 1959. Paul Celan, poète de l'impossible langagier, héritier d'Hölderlin pour de plus sombres temps ? Une certaine vulgate critique se plaît à une telle présentation. Il nous faut être plus exigeant. Car le silence, Celan n'y va pas, il en vient, comme le dit H. Meschonnic (*Pour la poétique II*) et le projet scripturaire consistera à en conserver la trace, résister à y succomber. Étudier la poétique celanienne permet de voir comment le silence a évolué de sa valeur thématique (née de l'historicité de l'écriture) à une intégration dans l'écriture, une « modalité de représentation » (M. Auclair/ S. Harel). La dislocation morphologique, syntaxique, textuelle des poèmes celaniens sont la manifestation la plus évidente de cette torsion de la langue, de ce marquage équivalant à introduire dans la plénitude énonciatrice une béance traduisant un travail de l'absence isomorphe à celui suscité et accueilli dans l'histoire par la barbarie génocidaire. Trouver une langue du deuil propre à dire le deuil de la langue puisque le langage n'échappa pas au désastre. Mais le silence n'en est pas le terme, il agit comme la pulsion interne d'une telle langue que figure métonymiquement « *das erschwiegene Wort* », « le mot silencé » du poème « *Argumentum e silencio* » dédié à René Char (*De seuil en seuil*).

"Two mouthsfull of silence": the expression concludes the poem "Language Mesh" (in M. Hamburger's translation). Paul Celan as the poet of the impossibility of language, Hölderlin's heir for darker times ? A certain critical trend likes to present his work as such. One has to be more demanding. Celan comes out of silence, he doesn't go toward it, as H. Meschonnic states. His endeavour aims to keep its trace, not to be absorbed by it. Studying Celan's poetics allows one to see how silence evolves from a thematic meaning, born out of the historicity of his writing, to an integration in the very process of writing. Morphological, syntactical, textual dislocations are the most obvious manifestations of such a distortion of language which creates a gap in enunciation equivalent to the one made in history by the Nazi genocide. A language of mourning to mourn language. Yet silence is not the end of it: it is rather its internal driving force, as expressed in "das erschwiegene Wort", "the silenced word" from the poem "Argumentum e silencio" (from *Threshold to Threshold*) dedicated to René Char.

Le sens (l')issu(e) du silence

Lucie Roy – page 57

L'auteure se prête dans le cadre de cet article à une étude du silence non pas *au* mais *pour* le cinéma. Elle le fait presque *a contrario*, d'abord en supposant que, des silences au cinéma, il n'y en a pratiquement pas, ensuite en en faisant jouer le principe ailleurs, dans une lettre, un poème, une toile. La mise en évidence du caractère cinétique – phénoménologique en fait – que signale le silence dans d'autres écritures aide à penser, pour le cinéma, la sorte de lecture attachée à l'écriture filmique, la sorte de lisibilité attachée à la visibilité du film. L'auteur suppose notamment que, parce que silencieux et offerts à la lecture, les intervalles comme les entours des images constituent des sortes de supports pour l'écriture filmique. Les silences incitent à reconnaître

l'apport d'une intentionnalité, invitent, lorsqu'ils sont marqués, à des variations de l'imagination, à la lecture d'une écriture de la mémoire, à l'emprunt, autrement dit, d'une pensée de l'énonçable et du mémorable.

Within the framework of this article, the author will examine silence not *in* but rather *for* the cinema. She does it almost *a contrario*, first by supposing that there are practically no silences in film, then by applying the principle elsewhere, in a letter, in a poem, on a canvas. The cinematic character – in fact phenomenological – emphasized by silence in other types of writings helps in approaching, for cinema, a kind of reading related to writing for film, a kind of readability related to the visibility of film. The author assumes that, because they are silent and accessible to reading, these intervals and what surrounds the images constitute a type of structure for cinematic writing. They encourage the recognition of an intentionality, and, when accentuated, invite imaginative variations, readings of a written memory, in other words, a borrowing from a reflection on what is enunciable and memorable.

Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot.

Le silence de l'œuvre

Emmanuelle Ravel – page 69

C'est sans doute le terme de « suprématisme » qui conviendrait le mieux pour décrire le travail de Maurice Blanchot à cause de ce qui se donne comme un thème récurrent dans toutes ses publications: le défi qu'il s'est lancé de considérer comme absolues les limites de la représentation. Dans l'un ou l'autre de ses ouvrages, l'abstraction du langage devient paradoxalement le genre suprême de la qualité concrète, en peinture aussi bien qu'en littérature, de sa praxis. À ce stade, les enjeux naissent de la crise qui affecte une avant-garde qui ne parvient plus à soutenir les signes de renouvellement perpétuel de la forme de sa création. Entre les années 1910 et 1913, l'aporie de la modernité conduit rapidement à la formulation de l'idée de la mort de l'art et, après la deuxième guerre mondiale, avec l'apparition de *L'Espace littéraire* de Blanchot, cette même aporie amène à engager la littérature dans l'expérience des limites. Cet article se propose donc d'évaluer, par le biais de la présence du silence dans l'œuvre, le degré d'aridité qui affecte la représentation, de celle des sens en particulier, et les limites que peuvent atteindre de telles aventures.

Maurice Blanchot's work can be best described as suprematist with the recurring theme amongst all his publications of imposing the following common challenge: to render absolute the limits of representation. In any of his works, the abstraction of language paradoxically becomes the supreme genre of its concrete quality, in painting as well as literature, of its praxis. At this point, the issues arise from the crisis that affects the Avant-garde, which can no longer uphold its signs of continuous renewal from the form of its creation. Between the years of 1910 and 1913, the aporia of modernity drives rapidly towards the idea of considering the introduction of the death of art, and after World War II, with the introduction of Blanchot's *Espace littéraire*, to engage literature in the experience of limits. Hence, this article proposes to evaluate, by the bias of the presence of silence, the degree of aridity that affects representation, that of the senses in particular, and the limits of such adventures.

*Ultima verba* ou les silences du tropisme

Marie Auclair – page 79

Dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, entre autres dans *Ouvrez*, le silence est le substrat même du drame que constitue le tropisme, cette sensation infinitésimale servant de matrice à la course du signifiant. Le présent article s'attarde à cette dialectique du silence et de la forme, en tant que le silence se fait signifiant princeps d'une scène de représentation ou

se joue l'avènement du mot comme rature du silence. Celui-ci ordonne ainsi la monstration du verbe comme performance, comme épreuve du dire, de l'énonciation, constituant ainsi le point de butée mais aussi le point de relance du système signifiant.

In Nathalie Sarraute's writing, particularly in *Ouvrez*, silence appears as the very foundation of tropism drama, if we understand tropism as the microscopic sensation which supports the circulation of the signifiant. This article dwells on the dialectic of silence versus form, insofar as silence is the principal actor in a scene in which coming of the word is seen as an annihilation of silence. Silence organizes the monstration of the verb as performance and enunciation, silence being understood as both abutment and relaunching of the system of significance.

#### HORS DOSSIER

De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de la perspective  
Alain Rabatel – page 93

L'analyse linguistique de la fréquence itérative (vs singulative) entraîne l'augmentation de la perspective du point de vue du personnage, ou une limitation de la perspective du point de vue du narrateur. La perception linguistique ne se limite pas à une saisie perceptuelle *hic et nunc*: avec l'itératif, des temporalités diverses sont compactées, favorisant une augmentation du savoir de l'énonciateur, ce qui complexifie l'analyse des sources évidentielles (origine du savoir) dans les récits, relativisant les approches ontologiques de l'omniscience narrative et de la restriction de champ actérielle.

A linguistical analysis of iterative frequency (vs singulative frequency) increases the quantity of information from the actorial point of view, and limits the amount of information from the narratorial point of view (which is not necessarily omniscient). With iterative frequency, different temporalities are compacted and favour an increase in knowledge on the part of the speaker, be he narrator or actor.

## NOTICES BIOGRAPHIQUES

#### Marie Auclair

Marie Auclair termine actuellement une thèse de doctorat intitulée *Le Théâtre de Nathalie Sarraute : une éthique du (presque) rien* à l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts théoriques vont à la psychanalyse, à la sémiotique et à la poétique. Elle s'est précédemment penchée sur le concept de symbole dans le théâtre de Maurice Maeterlinck. Elle a publié un article sur l'autobiographie de Thérèse de Lisieux (*RS/SI*, 1995) et dirigé un dossier sur *La Poétique du livre* (*Tangence*, 1997). Elle enseigne la littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi.

#### Simon Harel

Spécialiste des problématiques de l'autobiographie, de l'identité narrative dans l'écriture analytique, des théories psychanalytiques de la signification, de la formalisation sémiotique du processus analytique, des littératures québécoise et française contemporaines, Simon Harel a publié entre autres *Vies et morts d'Antonin Artaud* (Préambule, 1990), *L'Écriture réparatrice* (XYZ, 1994) et *Le Récit de soi* (XYZ, 1997). Il est professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal.

#### Michelle Héon

Michelle Héon, artiste québécoise, travaille à Montréal et à Paris. Elle a réalisé des installations en Europe, au Japon et au Canada, une trentaine d'expositions solo et des œuvres d'intégration à l'architecture dont une pour l'édifice du Cirque du Soleil à Montréal. Directrice associée au Banff Center of Fine Arts, Alberta en 1986-87, elle a enseigné au Québec, en France et en Angleterre. Sa recherche en installation et son expérience en scénographie l'ont menée vers l'installation événementielle *in situ*, intégrée au paysage urbain. En mai 1999, Michelle Héon créait une installation événementielle sur le Canal Regent de Londres et, en France, le site de Brouage, en place depuis 1997, s'intègre au parcours historique de la citadelle.

#### Alexis Nouss

Alexis Nouss est professeur au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal. Son intérêt va actuellement à l'élaboration d'une poétique faisant état des concepts de survie, de posthume et de tradition, et cela dans une optique heuristique. Il travaille de même à la formulation d'une herméneutique permettant de lire une poétique de la mémoire brisée. Il a publié de nombreux ouvrages, dont *La Modernité* (P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1995), *Le Métissage* (Flammarion, coll. « Dominos », 1997) et en coll. *Dire l'événement : séminaire autour de Jacques Derrida* (à paraître chez Verdier).

#### Patrice Pavis

Patrice Pavis, ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud et agrégé d'université, est professeur au Département de théâtre de l'Université de Paris 8. Il est l'auteur de plusieurs articles et monographies sur le théâtre dont *L'Analyse des spectacles* (Nathan, 1996), *Dictionnaire du théâtre* (rééd. chez Dunod en 1996) et *Voix et Images de la scène : vers une théorie de la pratique théâtrale* (2000). Récemment, il a écrit et mis en scène *M(o)uettes*, réécriture contemporaine de *La Mouette* de Tchekhov.

#### Michel Poizat

Michel Poizat est sociologue, chargé de recherche au CNRS (Unité mixte de recherche « Psychanalyse et pratiques sociales » à l'Université de Picardie). Il s'attache à analyser les implications subjectives et sociales de la voix, en tant que celle-ci est définie par la psychanalyse comme objet pulsionnel, objet de jouissance. Il est l'auteur de trois ouvrages : *L'Opéra ou le cri de l'ange – trad. aux U.S.A. sous le titre The Angel's cry –*, *La Voix du diable* et *La Voix sourde*, tous parus aux Éds. Métailié (1986, 1991 et 1996) et d'un recueil d'articles : *Variations sur la voix* (Anthropos-Economica, 1998). Il travaille actuellement sur les liens entre voix et politique.

#### Alain Rabatel

Alain Rabatel (membre de l'UMR 5612 [GRIC-U-Lyon2/CNRS], chercheur associé INRP) est Maître de conférences en sciences du langage à l'Institut Universitaire de Formation de Maîtres de Lyon. Après une thèse (dirigée par A. Petitjean, dir. de *Pratiques*) consacrée aux focalisations narratives, il a publié *Une Histoire du point de vue* (Klincksieck, 1997), *La Construction textuelle du point de vue* (Delachaux et Niestlé, 1998) ainsi que de nombreux articles consacrés à l'approche énonciative du récit : « Un, deux, trois points de vue ? » (*La lecture littéraire*, n° 4, 2000, Université de Reims), « Mais dans les énoncés narratifs » (*Le français moderne*, 1999-1). Ses travaux actuels portent sur l'analyse énonciative des présentatifs, l'articulation du point de vue avec la problématique du discours rapporté, ainsi que sur les médiations écrit/oral dans la construction des énoncés.

#### Emmanuelle Ravel

Étudiante au doctorat en littérature à l'Université de Western Ontario, Emmanuelle Ravel termine actuellement une thèse ayant pour sujet : « Maurice Blanchot et l'art moderne : la question du désœuvrement ». Cette thèse vise à mettre en rapport les essais de Blanchot avec la problématique de l'art contemporain (Malevitch, Klee, les expressionnistes américains, l'art conceptuel) à l'aide de la philosophie esthétique de l'École de Francfort, des travaux d'Adorno, d'Habermas et de Marcuse.

#### Lucie Roy

Lucie Roy est professeure à l'Université Laval où elle enseigne les études cinématographiques, lesquelles convoquent des approches comparatives : philosophie de l'art et de l'image, cinéma et autres arts, approches du récit, cinéma et histoire. Ses champs de spécialisation sont la sémiotique et la phénoménologie. Ses intérêts ont d'abord porté sur le rapport du silence à l'écriture. Ils portent actuellement sur celui du temps à la mémoire et sur celui de l'image à l'imaginaire. Les motifs théoriques précédemment décrits ont trouvé leur écho auprès de subventionnaires à la recherche, soit le CRSH (depuis 1992) et le FCAR (depuis 1995). En plus d'être l'auteur de plusieurs articles, elle a été responsable ou coresponsable de quelques numéros de revues (*Protée*, *Cinéma*) et d'un ouvrage collectif (paru chez Nuit blanche éditeur).



## PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts  
 Volume 29, n° 1 : La Société des objets : problème d'interobjectivité  
 Volume 29, n° 2 : La Danse

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.  
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.  
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.  
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.  
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.  
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.  
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.  
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.  
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.  
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaim.  
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.  
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.  
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe  $\mu$  (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).  
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.  
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.  
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.  
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.  
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.  
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).  
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri. (Épuisé).  
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.  
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.  
 Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.  
 Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais.  
 Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.  
 Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

## FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.) 33,35\$ (étudiants 17,25\$)  
 États-Unis 34\$  
 Autres pays 39\$

Canada (T.T.C.) 23\$ (étudiants 12,75\$)  
 États-Unis 23\$  
 Autres pays 23\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à : PROTÉE, département des arts et lettres,  
 Université du Québec à Chicoutimi  
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.